AVGVSTA

REVISTA DE ARTE

OCTBRE. 1918

VOL. I NO. 5



624 VIAMONTE 632

BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL

PRECIO = $ 1.00



PROFESIONALES

Alejandro Christophersen
ARQUITECTO
VIAMONTE 542

Carlos Ginepro
MÉDICO
TACUARI 181

Rodolfo N. Luque
ABOGADO
CERRITO 607

AQUINO D'ONOFRIO
INGENIERO
Colpayo 52

Francisco P. Parisi
STUDIO DE ARTE
Florida 830

Josefina Bladó
PROFESORA DE DIBUJO Y PINTURA
Independencia 1533

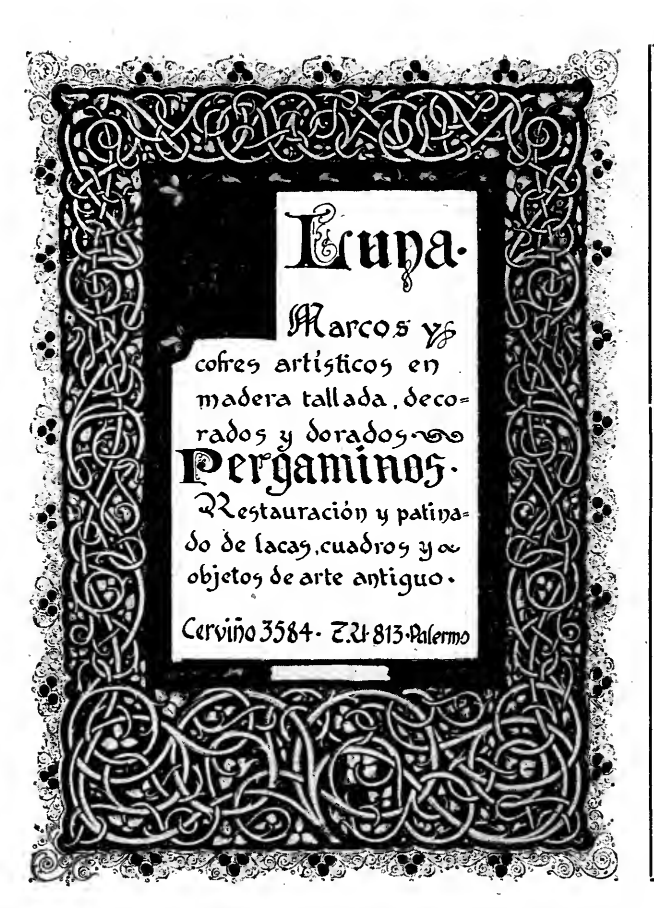
E. Menghi
Academia de Dibujo y Pintura
Santa Fe 1309

JUAN GONELLA
OCULISTA
CANGALLO 1120

Francisco E. Grapiolo
MÉDICO
SARMIENTO 1720

AVISOS PROFESIONALES
$ 2.00 el Cents.

Alejandro Squassini
MEDICO
TRIUNVIRATO 684

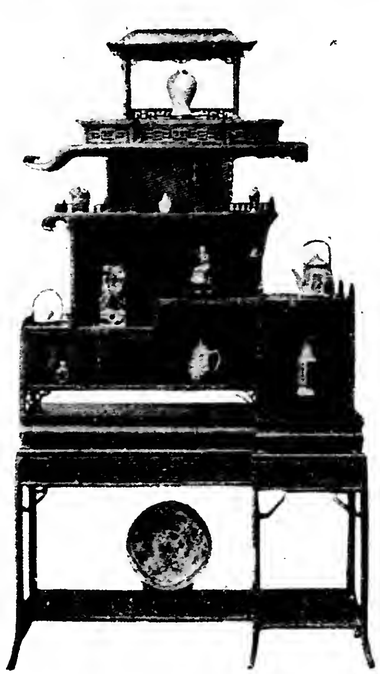




METROPOL BAZAR



340, C. PELLEGRINI, 340



☆

PORCELANAS
Y BRONCES
DE LA CHINA
Y DEL JAPON
A PRECIOS SIN
COMPETENCIA

☆

EXPOSICION
PERMANENTE

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

Director Artístico, FRANS van RIEL — Jefe de Redacción, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL 5º NÚMERO

El verdadero Rodín ... ... Gustavo Coquist
La obra de Palazzo ... ... Marco Sibelius
Los monumentos Italianos y la Guerra... Ugo Ojetti
Los paisajes de Enrique Prins ... ... M. Rojas Silveyra
Alfarería Americana ... ... F. F. de Amador
Exposición F. Soria ... ... Mars
El VIII Salón Nacional ... ... } La Dirección
Pláticas de Augusta ... ... }

Redacción y Administración { 624, VIAMONTE, 632 - BUENOS AIRES
Unión Telef. 225, Avenida

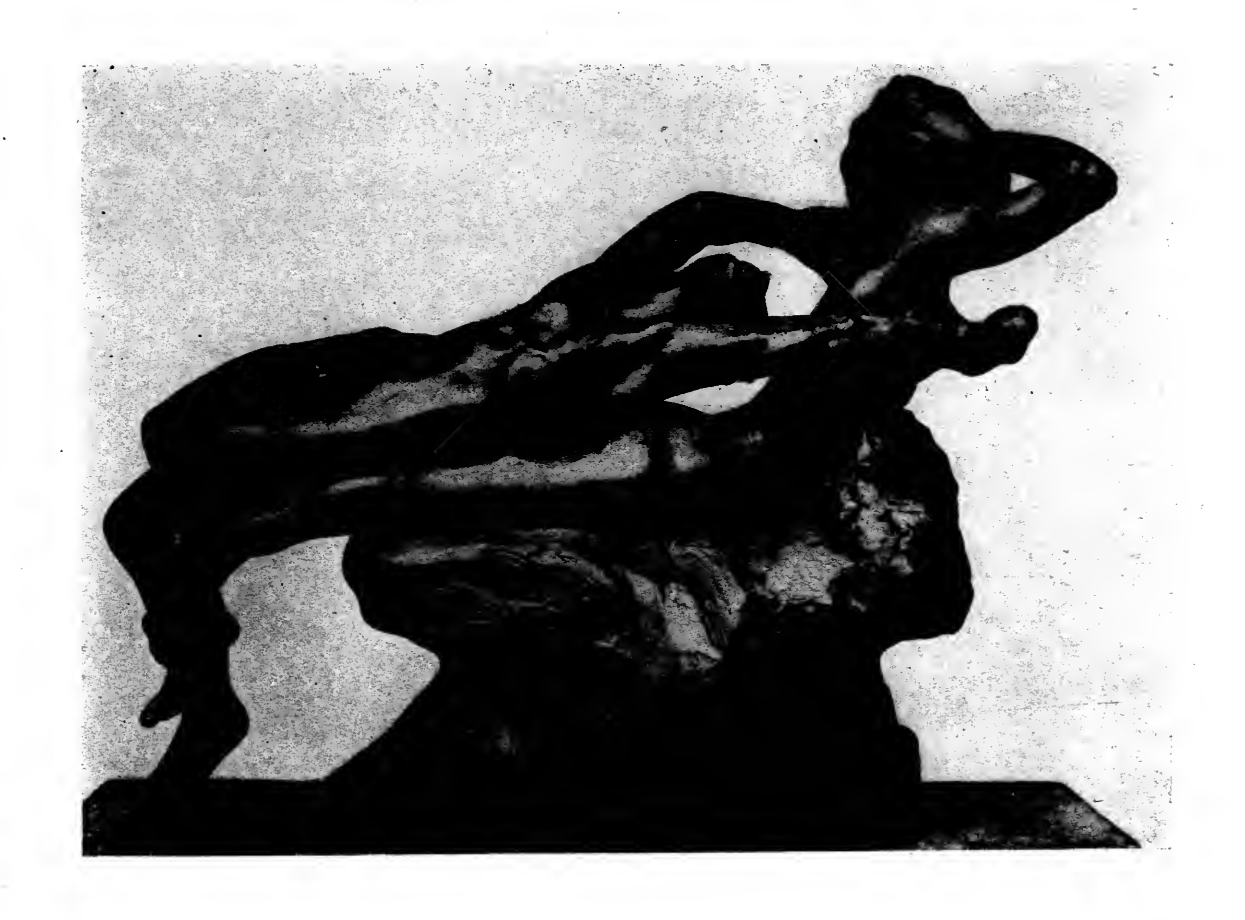
PRECIOS DE SUBSCRIPCION:

República Argentina, por año	$ 12.—
,, ,, por semestre	,, 6.—
Sud América por año	,, 15.—

Se subscribe en esta administración y en las principales librerías.

EL VERDADERO RODÍN

JUICIOS DE LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA



"LA ESFINGE"
POR A. RODÍN

Vol. I. No. 5 - Octubre 1918.

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

DIRECTOR ARTÍSTICO, FRANS VAN RIEL   JEFE DE REDACCIÓN, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL 5º NÚMERO

El verdadero Rodín ... ... GUSTAVO COQUIST
La obra de Palazzo ... ... MARCO SIBELIUS
Los monumentos Italianos y la Guerra... UGO OJETTI
Los paisajes de Enrique Prins ... ... M. ROJAS SILVEYRA
Alfarería Americana ... ... F. F. DE AMADOR
Exposición F. Soria ... ... MARS
El VIII Salón Nacional ... ... } LA DIRECCIÓN
Pláticas de Augusta ... ... }

Redacción y Administración { 624, VIAMONTE, 632 - BUENOS AIRES
UNIÓN TELEF. 225, AVENIDA

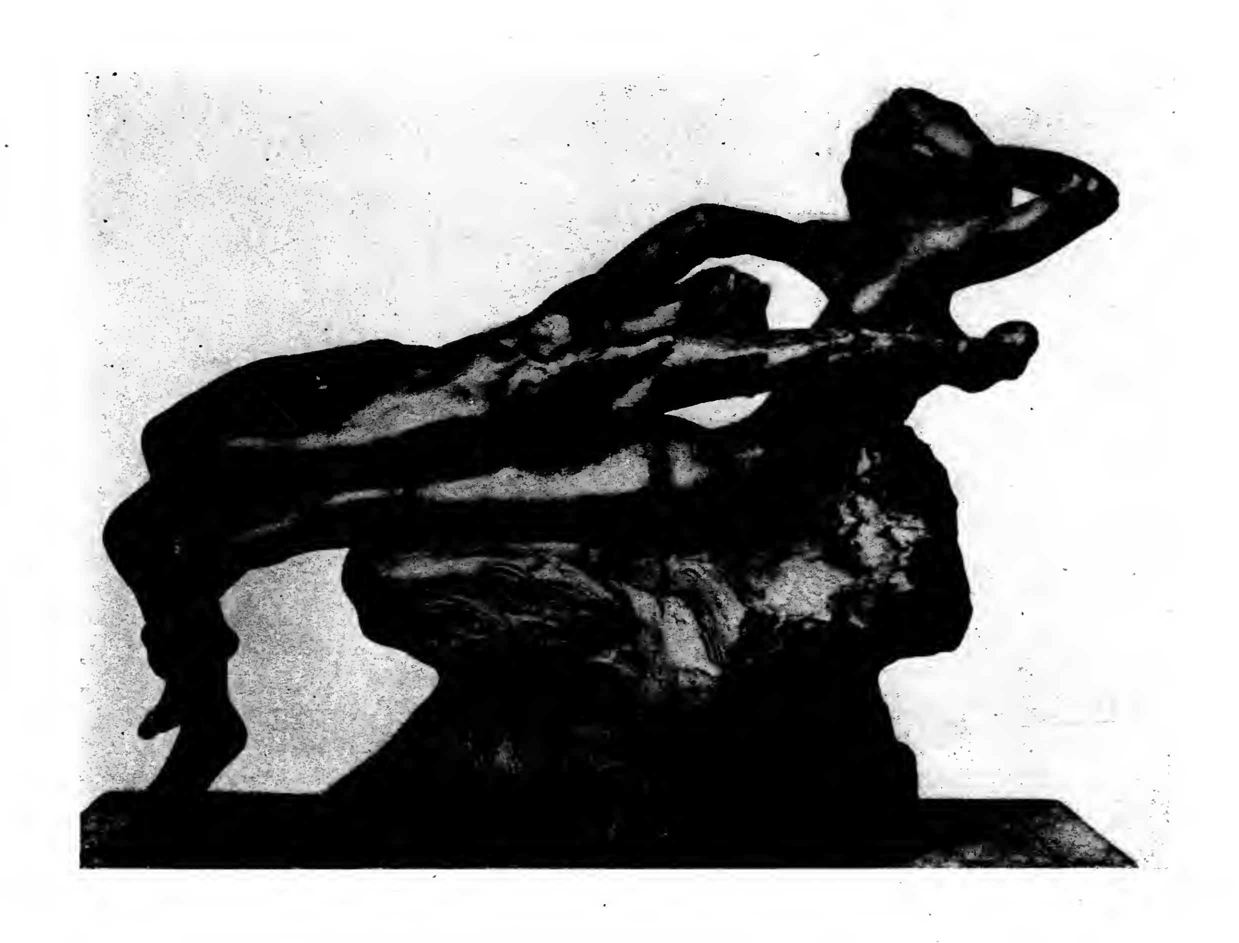
PRECIOS DE SUBSCRIPCION:

República Argentina, por año .. .. $ 12.—
,, ,, por semestre .. .. ,, 6.—
Sud América por año .. .. ,, 15.—

Se subscribe en esta administración y en las principales librerías.

EL VERDADERO RODÍN

JUICIOS DE LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA



"LA ESFINGE"
POR A. RODÍN

VOL. I. No. 5 - Octubre 1918.



"DESESPERACIÓN" POR E. RODÍN

EL VERDADERO RODÍN. JUICIOS DE LA CRÍTICA CONTEMPORÁNEA.

DE la abundante cosecha de gloria recogida por Rodín, cosecha donde el buen trigo se mezcla a menudo con la mala paja, quiero separar algunas mieses unidas entre sí por un lirismo común ya que tuvieron la virtud de provocar en su hora los rencores más injustos y las injurias más banales. Con todo, esta pequeña cosecha, ópima y generosa, contiene lo mejor que recogió Rodín y hemos de mostrarlo por partes, persuadidos de que nunca se muestra bastante a los hombres las cosas esenciales.

El más exacto y moderado de los artículos sobre Rodín fué escrito por Raymond Bouyer en julio de 1900. En sustancia el artículo dice así:

"Rodín! Así que abandonamos su obra, nos asalta un recuerdo del Renacimiento; un recuerdo de nuestra clara sala del Louvre donde los "Dos Cautivos" de Miguel Ángel exhalan su grito doloroso a los dos lados de la "Puerta" monumental. Esas dos almas confinadas son los abuelos de este genio enorme y desconcertante. Del bloc emana el ser que sufre o el pensamiento que duerme. Rodín realiza así, aunque tardíamente el romanticismo de la estatuaria; algunos temperamentos lo habrán vislumbrado, — Rude, Clesinger, Carpeaux, Barye, — pero ningún artista había sido más resueltamente audaz, ninguno había violentado más la forma para extraer de ella la esencia espiritual. Es así como debemos contemplar el arte pasional de Rodín."

"Entre Fidias y Rodín, entre el paganismo puro y el ideal moderno cabe todo un abismo; un abismo donde se sumergen sin remisión los condenados de "La puerta del Infierno", donde se adelantan estóicos "Los burgueses de Calais", donde "Balzac" proyecta su perfil informe y dolorosamente humano. Con Stendhal, el romanticismo había previsto esta crisis de la plástica que trataría de sobrepasar lo "antiguo" o por lo menos de

crear la vida a través de la forma."

"Es la escultura pintoresca adivinada por Baudelaire, la escultura que atormenta el mármol duro y el bronce inconmovible. Es la afirmación del "yo" contemporáneo. Gustavo Courbet en 1855 y Eduardo Manet en 1867 se aislaban del mundo para manifestar su voluntad: Augusto Rodín hace lo propio el año 1900".

Corresponde analizar ahora algunos de los artículos que Octavio Mirbeau ha consagrado a la obra de Rodín, pero antes de pasar adelante quisiera excluir al indigno Clesinger del noble grupo de escultores románticos citado por Bouyer. Fué Clesinger, en realidad, un desvergonzado farsante de quien sólo debe recordarse esta divertida aventura:

En cierta oportunidad obtuvo la ejecución de una estatua ecuestre de Francisco I para el patio del Louvre. Personaje de influencia considerable en los círculos palaciegos, consiguió también la armadura auténtica del soberano para que le sirviera de modelo. Pasan los meses y como Clesinger no da señales de vida, el director de la Armería Real se apersona al artista para recuperar la histórica pieza que tiene un valor enorme. La armadura no aparece: Clesinger la ha vendido a un coleccionista!...



VICTOR HUGO (PUNTA-SECA) POR A. RODÍN

Y ahora sigamos con Mirbeau:

"Augusto Rodín — escribe — es uno de los más ágiles y vibrantes organismos cerebrales que yo haya conocido; curioso de todo lo que vive y todo lo que piensa, hombre de meditación y de observación profundas es, ante todo, un escultor, un escultor pagano, digámoslo sin rebatos. No tiene sino un culto porque solamente tiene un amor: el culto y el amor de la naturaleza. La naturaleza es la fuente única de sus inspiraciones, el modelo consultado siempre para lograr la suma perfección de un arte difícil entre todos y entre todos augusto. A muy pocos espíritus les está dado ver la naturaleza, conocer la

naturaleza, penetrar en las profundidades de la naturaleza, comprender la armonía inmensa y simple que encierra, en un mismo lenguaje de formas, el cuerpo humano y las nubes del cielo, el árbol y la montaña, la flor y la piedra. Es por eso, precisamente, que Augusto Rodín es tan grande, tan múltiple, tan nuevo. Es por eso que nos asombra a veces y nos conmueve siempre con una emoción tan intensa y tan particular. Parecería, en efecto, que la naturaleza — sin duda porque él la ama y la comprende mejor que los demás — se hubiera complacido en hacerlo depositario de todos sus secretos, hasta de los más ocultos".



'LA FAUNESA" POR A. RODÍN

En otro artículo, el mismo Mirbeau se expresa así:

"Todo lo que ha surgido del cerebro de Rodín, todo lo que su mano ha creado, ideas y materia, formas y pensamiento, todo absolutamente todo debe ser piadosamente conservado. Conviene que todas las manifestaciones de su pensamiento, plásticas o lineales queden reunidas para siempre, porque constituyen sn su conjunto un admirable ejemplo de lo que pueden desarrollar en un cerebro como el de Rodín, el estudio constante, la observación directa y la vida sorprendida en el más efímero o el más familiar de sus ritmos. Rodín no es solamente la más profunda conciencia artística y la más pura gloria de nuestros tiempos sino que su nombre brillará en lo sucesivo como una fecha luminosa en la historia del arte. De él parte un estilo. En él comienza una época. Es la fuente donde, desde hace veinte años, todos los artistas vienen a templar su inspiración. Fiel al culto antiguo de la belleza inmanente, Rodín será sin embargo el gran reformador de la estatuaria que le debe el modelado y el movimiento de la pasión, es decir, una comunión más íntima del arte con la naturaleza o, si se prefiere, una posesión más completa, más viril de la naturaleza por el amor humano. Es el único quizás, entre los escultores de todos los tiempos, cuya obra revela una comprensión universal de la vida.

"Y él está siempre cerca de la vida; él está siempre en la vida, en el estremecimiento de la vida, aun cuando parece elevarse por encima de ella con las alas fantásticas del sueño! Mejor que un poeta, mejor que con palabras vanas, él ha expresado por las formas todas nuestras inquietudes, todas nuestras angustias, nuestros entusiasmos y nuestros heroísmos, nuestras pasiones y nuestras sensualidades. Ha sido, alternativamente, el suplicio y la exaltación de la voluptuosidad, el dolor de la



"HERMANA Y HERMANO" POR A. RODÍN

de vida fuera de las leyes eternas y primordiales de la Belleza..."

Gustavo Geffroy no tiene con respecto a Rodín la pasional exaltación de Mirbeau. No le falta lirismo, desde luego, pero lleno de buen sentido, su lirismo toca siempre la tierra.

"¿Quién libertará—escribe en cierta ocasión—esta belleza de la vida que los profesores del arte tienen cautiva? Rodín la ha libertado. Desde que apareció el artista todos comprendimos instintivamente que con él comenzaba de nuevo algo grande que dormía en el olvido. No podía devolvernos la serenidad antigua con su fuerza y con su gracia pero nos dió la vida. Ha resucitado la muerte, ha descubierto los secretos que oculta la materia, el misterio de la carne y de la piedra, el estremecimiento universal. Entre tantas figuras frías que parecen moldes académicos, ha instalado súbitamente la voluptuosidad, la pasión y la vida. Representa nuestro paganismo y nuestro renacimiento actual: nos ha hecho oír de nuevo los cánticos tristes o alegres que exhalan las cosas; ha seguido el rastro de Pan a través de las grandes ciudades modernas y ha descubierto en todo cuerpo de mujer la belleza eterna de Venus inmortal".

He aquí, ahora, la crítica de arte a través de un puro temperamento de poeta: M. Stuart-Merrill.

"Donde debemos tomar — dice — la instructiva génesis de las concepciones rodenianas es en esa admirable serie de mármoles apenas desbastados, obras

vida y el terror de la muerte con "La puerta del Infierno"; la voz de la historia con "Los burgueses de Calais"; el estrépito de los elementos con "Víctor Hugo"; la humanidad múltiple con "Balzac". Y con "La puerta del Infierno", con "Los burgueses de Calais", con "Víctor Hugo" y con "Balzac" ha sido siempre el mismo anhelo de belleza. Espíritu tumultuoso como un volcán, imaginación ardiente como una tempestad, cerebro devorado por las llamas como una fragua donde el fuego no se extingue nunca, Rodín ha sido, empero, un artista prudente y circunspecto: jamás buscó una expresión



"LAS NERÉIDES" POR A. RODÍN

dentro del tono habitual del ilustre hombre de letras, su admiración profunda por Rodín:

"Yo no creo que haya obra más fuerte y más penetrante que la de Rodín. Figuras, bustos, grupos, todos los seres creados por él viven y palpitan. De sus manos ha surgido un mundo agitado por profunda emoción. Este maestro tiene hasta el exceso el sentido del movimiento y antes que él, nuestro arte no había conmovido así la materia inerte. Su extraordinaria inteligencia del movimiento va desde la violenta contorsión del cuerpo hasta esos imperceptibles estremecimientos del rostro que descubren el estado interior del pensamiento. Es por eso que sus retratos, suaves o violentos, nos revelan siempre verdades secretas, ocultas y profundas mientras que sus grupos expresan tanta pasión y voluptuosidad. Todas sus

maestras de ciencia y de lirismo, donde vientres y senos femeninos parecen descubrir el misterio que los rodea, donde los labios convulsivos se atraen en el fuego de los besos creadores, donde los brazos y las piernas en entrelazan confusamente en el último delirio del espasmo. Toda la vida que consume por igual los átomos y los astros, tuerce, une y convulsiona esas imágenes de la dolorosa pasión humana. Rodín es el gran poeta del dolor, no del dolor resignado que se pliega en actitudes muelles sino del dolor altivo cuya frente desafía el cielo".

De un artículo firmado por Anatole France bajo el título de "La Puerta del Infierno" elijo este párrafo que resume

grandes figuras, "El hombre de las primeras edades", "San Juan", los "Burgueses de Calais", "Balzac", etc., están en movimiento. Tan solo su admirable "Claudio Lorrain" parece detenerse frente al sol; pero nadie sino el escultor del movimiento podía expresar esta ardiente inmovilidad..."

Otro poeta que concreta juicios bastante exactos acerca de Rodín y su obra es M. Franhoë Rambosson.

"Si analizamos — ha dicho — en qué consiste la incontestable superioridad de la escultura griega sobre las esculturas ejipcias, asirias y góticas, llegaremos a la conclusión de que todo estriba en

un maravilloso conocimiento del modelado y de la acción. La gloria de Rodín consiste en haber restablecido a costa de un trabajo consciente y obstinado esta ciencia casi perdida, renovando así el principio de la estatuaria.

"¿Qué camino siguió Rodín para llegar a su conquista? El más recto y el más difícil. No salió jamás de las cosas reales, esforzándose en comprender la naturaleza del modo más intenso y persuadido que sólo de la observación nacen los grandes conceptos por cuanto el mejor maestro de un artista es el artista mismo. En los odres de la vida hay siempre un vino generoso para el que tiende a la verdad sus labios inocentes.

"Rodín no quiso ser poeta, pero llegó al plano superior de la poesía porque supo mirar, comprender e interpretar honestamente la naturaleza.

"Hay algo que recomendamos a todos los artistas jóvenes y es que no se dejen tentar por la escultura literaria. Nada más inútil que empeñarse en expresar ideas por las formas. Hágase algo: la idea vendrá luego. Rodín trabajaba ante la naturaleza, ejecutaba tal o cual de sus diversos aspectos y solamente entonces se le ocurría bautizar la figura creada por sus manos.

"Los críticos de arte dirán luego que el escultor ha querido expresar esto o aquello. Es falso. Lo que han creído encontrar en la obra debe estar allí, puesto que lo han visto; pero otros vendrán que verán otra cosa, porque la grandeza de una manifestación escultural—podemos decirlo—está en proporción a la fuerza y cantidad de las ideas que despierta sin que ninguna idea particular, sin que ningún preconcepto haya presidido su propia concepción. No son entonces las ideas que generan las formas, sino las formas que generan las ideas.

"Una sola cosa cuenta en escultura: expresar la vida, pero la vida no se expresa sino por el modelado. Una hermosa estatua vive como un ser vivo. Varía según el ángulo desde el cual se la observa, según el día y según la hora. Las expresiones cambian, se deslizan sobre sus miembros y su rostro según el juego de las luces y de las sombras, pero sólo la observación de los volúmenes puede dar a ese juego un aspecto natural y regular. Los valores de volumen preciso dan sombras tenues. Las durezas



JEAN-PAUL-LAURENS POR A. RODÍN



"EL PENSAMIENTO" POR A. RODÍN

provienen de las falsas relaciones. Todo consiste, en modelar directamente de la naturaleza colocando con exactitud las masas.

"Ese era el gran secreto de Rodín, sin contar que se pasaba meses enteros estudiando el movimiento de un rostro —porque todo rostro tiene su movimiento—y que, una vez documentado a fondo exageraba un poco el movimiento y ampliaba ligeramente las formas para exagerar el carácter. Hecho esto comenzaba a interpretar, y si en tal interpretación entraba a la larga una parte de conciencia y de razonamiento mucho más era lo que entraba de inconsciencia.

"Rodín partía de la naturaleza y la sobrepasaba por instinto. Cuando más estrictamente quería presentárnosla más equivocado estaba y esto es una suerte para él y para nosotros porque si hubiese tentado modificarla con prejuicios habría caído en extravíos lamentables. En cambio su obra es toda verdad porque se ciñe invariablemente a la visión. Lo que constituye un gran artista es justamente lo que su personalidad agrega a la visión común de las cosas sin propósito extensible alguno. Todo artista—según el sabio sentir de Juan Dolent — interpreta quiéralo o no. Lo malo es premeditar la interpretación. El secreto de Rodín estriba seguramente en que se esforzaba siempre hácia la expresión de la naturaleza contra los dictados de su propio temperamento, cosa que determinaba un equilibrio perfecto entre la naturaleza tal cual es y la naturaleza tal como la veía ......"

Muchos artículos más han sido consagrados a Rodín pero, como dice R. Bouyer, nadie ha comprendido espontáneamente al Rodín escultor puesto que sólo podría jactarse de ello otro gran estatuario como Desbois, como Baffier.

Conviene sin embargo que se conozcan bien estos artículos consagrados a Rodín para apreciar debidamente la apoteosis que la literatura contemporánea ha hecho a este excepcional artista de la forma.

GUSTAVO COQUIST.



"CABEZA DEL BALZAC" POR A. RODÍN



"INTERIOR" POR PALAZZO

LA OBRA DE PALAZZO.

A los veinte años Palazzo anarquizaba el arte con la buena fe de los demoledores y el entusiasmo un poco insensato de todos los heresiarcas. La idea que traía como gema simbólica de su verdad no era propiamente suya: estaba en el ambiente y en los tiempos, era flor de París, procedía del jardín hermético que cultiva en silencio y anhelosamente la buena hermandad de los soñadores; pero, al transplantarla en nuestro medio, le puso un rótulo — como hacen los jardineros meticulosos — y esperó que el sol hiciera su prodigio. El rótulo dió personalidad al tallo endeble; pero los ojos de Palazzo no vieron el prodigio: la muerte los cerró una tarde cuando llegaba la primavera.

Esto resume por igual la vida del artista y el evangelio breve de su arte. Todo evangelio es simple cuando tiene sus raíces en la fuente del ideal, pero no basta para predicarlo una existencia entera dilatada por el fervor de la buena nueva y envuelta en el halo persuasivo de la taumaturgia. Palazzo murió joven cuando sus labios habían pronunciado apenas los primeros versículos del evangelio: con él se extinguió la luz de su verdad y el profundo idealismo que lo alimentaba. Después vino lo inevitable. Dos o tres oídos recogieron la palabra sincera y al tentar la exégesis desvirtuaron su sentido esencial, porque, cuanto hemos visto luego dentro del cauce aparente de las mismas ideas no tiene ni la frescura juvenil de aquellos "Inmigrantes" que escandalizaron a la crítica cuando el salón de 1915 ni la consciente responsabilidad pictórica de aquel extraño grupo "En familia" que figuraba en el catálogo del año siguiente como obra póstuma del malogrado artista.

Y, sin embargo, nada más simple, nada más humano, en el doble sentido de verdad y de vida, que el evangelio artístico de Palazzo. En arte como en todas las cosas donde se habla a menudo de verdad, esta dichosa palabra no tiene muchas veces otro valor que el punto muerto. La verdad, por lo general, es optimista y tiende, dentro del más filosófico equilibrio de las ideas, a tornar agradable la existencia de los hombres. Una verdad que nos desagrada no es



"LOS INMIGRANTES"
POR PALAZZO



"RETRATO"
POR A. PALAZZO



"MATERNIDAD" POR PALAZZO

verdad y tratamos de que no lo sea aunque la lógica se oponga y la conciencia nos reproche. Es lo que ocurre con el arte, o por lo menos, con las formas más generales del arte, que, ceñido y todo a la gran verdad de la naturaleza visible, trata siempre de embellecer la vida para regocijo exclusivo de los ojos; y como no es posible realizar este equilibrio fuera de los planos convencionales, llegamos a que el arte es una forma convencional de verdad, lo que no es lícito ni siquiera como paradoja pura.

Hemos excluido lo asimétrico en las tablas de nuestros valores estéticos y a fuerza de excluirlo siempre hemos llegado a no verlo voluntariamente. Lo singular, empero, es que, en la vida real, nos jactamos de cierta agudeza maliciosa para descubrir lo feo y lo deforme: es una inclinación maligna, sutilizada hasta el extremo que explora la forma exterior y el alma de los hombres ávida de apuntar una falla cualquiera, como Hans Sachs en "Los maestros cantores" por la simple satisfacción de apuntarla. Pero cuando llegamos al arte no. El arte, decimos, es un lecho de reposo para la vida, una fuente de agua cristalina para nuestra sed de belleza y queremos que el arte, como un hermoso sueño, nos finja un mundo irreal donde todos los rostros han de ser bellos, todos los paisajes pintorescos y todas las emociones agradables.

De lo particular a lo general el fenómeno se amplía a medida que la noción del arte nos lleva del retrato más simple hasta la obra de composición dramática y hemos encontrado la manera de embellecer el dolor para que la verdad amarga no diluya en nuestro olímpico egoismo sus gotas de veneno. Pero eso no es la verdad y si aceptamos que el arte es vida — ya que no puede salir de los límites más estrictos de la vida — tenemos que convenir forzosamente en que tampoco es arte.

El evangelio que predicó Palazzo consiste, lisa y llanamente en dar al arte — y su arte era la pintura — las alas



"RETRATO" POR PALAZZO



"EN FAMILIA"
POR PALAZZO



"LA PLAYA" POR A. PALAZZO

maravillosas de la verdad. El la entendía simple como un río que corre recto o tortuoso, según el cauce, pero libre en su ritmo de vida y transparente en su profundidad. Para él había una belleza en lo deforme y no iba a lo deforme por relajamiento del sentido estético sino por un anhelo pristino de verdad absoluta, con la indulgencia mística que despierta el mal en el alma de los sensibles.

Su idealismo era suyo como la originalidad de su estilo, como la intuitiva personalidad de su técnica impresionista. Todo eso había en Palazzo bajo la manera trágicamente grotesca con que gustaba expresar la vida; pero, ¿consiguió abrir camino a su estética anarquizante?

Recordamos aún el primer envío del artista a nuestro incipiente salón nacional. Era, nos parece, la vigorosa mancha de "Los inmigrantes" que ilustra este artículo, esa tela profundamente intensa en su aparente simplicidad que desconcertó a los más e hizo reflexionar a los menos. Pasaron los meses y Palazzo, a raíz de aquella primera exhibición, tan discutida como mal comprendida por la crítica, comenzó su larga *vía crucis* de amargura sin deponer jamás la verdad contemplativa y consciente que llevaba dentro de su alma de artista.

Los salones se cerraron para él. Nadie quería solidarizarse con un principio estético que sonaba a "Caira" en los oídos pulcros y que ofendía con su rojo rebelde la apacible acomodación de los ojos académicos. Falto de ambiente, falto de estímulo, falto de todo, halago interior, cayó en la pesadumbre anónima de los incomprendidos, en la angustia luego y en la enfermedad después. La muerte le cerró los ojos cuando ape-

nas los abría a la vida. Es la suerte de todos los rebeldes, de todos los soñadores, de todos los que marchan con un ideal a cuestas por el sendero espinoso de la verdad.

Otros han pretendido imitar a Palazzo y hasta se han agrupado con propósitos de escuela, en torno de la flor que transplantó su anhelo; pero apegados con ahinco a las formas y no a la esencia de su Evangelio han acabado por desnaturalizarlo en vanos alardes de individualismo delirante.



"CABEZA DE ESTUDIO" POR A. PALAZZO

La exposición póstuma que algunos amigos y allegados de Palazzo acaban de realizar con las obras del malogrado artista nos ha permitido apreciar en la síntesis integral que representa todo el idealismo, toda la fuerza creadora, toda la sinceridad de ese temperamento que sacrificó a un ideal mal comprendido, quizás prematuro, en todo caso anacrónico, la dicha de la vida y la flor incomparable de la juventud. En esta exposición hay de todo, cuadros al óleo, apuntes, dibujos y croquis, escenas de interior y paisajes marinos llenos de sol, pero lo que el ojo advierte en primer término, lo que conmueve más intensamente al público que mira y al crítico que analiza, es la impresión de vida, de verdad, de amor y de dolor, que pone en toda cosa la gotita amarga de nuestra angustia humana ante las cosas esenciales que no comprendemos o que comprendemos demasiado. De cualquier manera, la obra de Palazzo es la obra de un artista expontaneo, franco y espíritual que observa el sentido profundo de las cosas y de los seres para trasmitirnoslo un poco deformado, quizas, pero vibrante de verdad y de impulsos generosos. Esta exposición postuma, encierra así, toda la existencia de Palazzo. Lo que falta allí es lo que se llevó la muerte: lo trunco, lo inconcluso, lo doloroso; lo que nadie ve en el corazón de un artista que cierra los ojos para siempre ante la sonrisa enigmática de la Esfinge.

Marco Sibelius.



"CROQUIS" POR A. PALAZZO

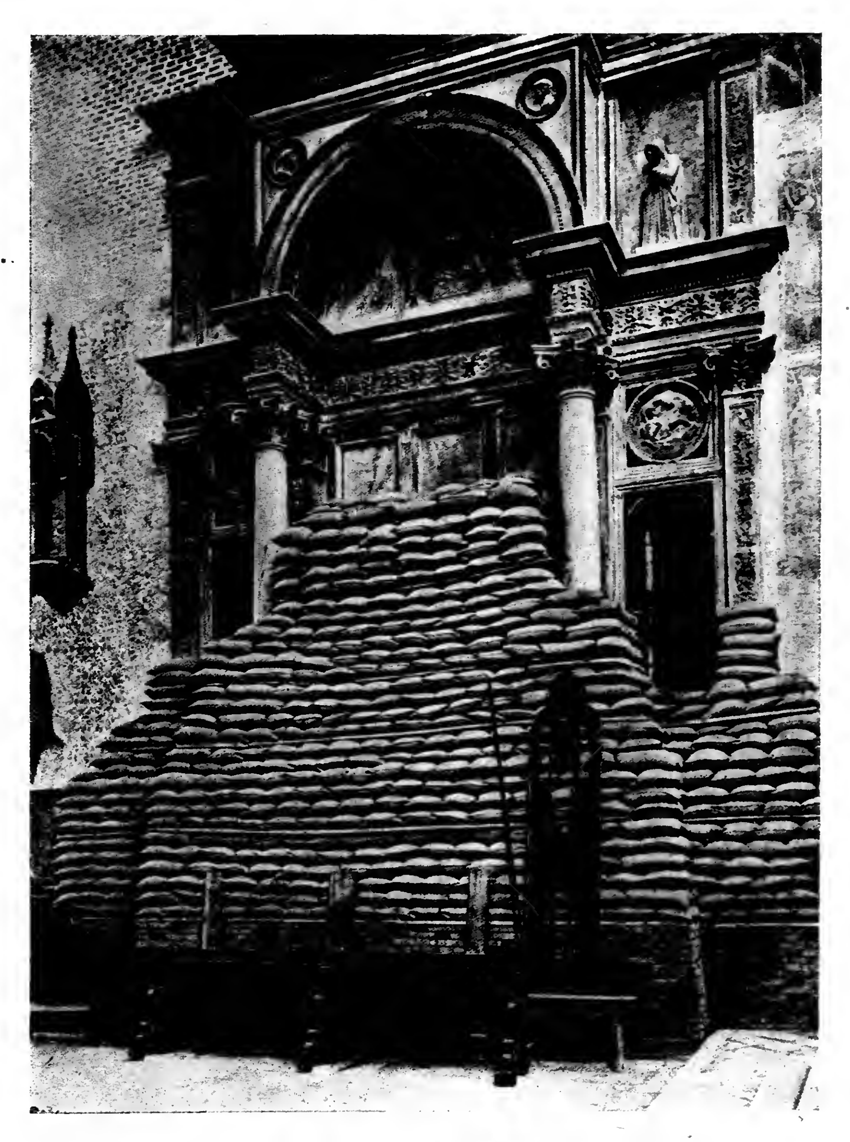
LOS MONUMENTOS ITALIANOS Y LA GUERRA.

LA ira del ejército austriaco contra los monumentos y las obras de arte italianos no comienza en 1915 con esta guerra cuando los cañones de la flota imperial destruyeron San Ciriaco de Ancona y los hidroaviones bombardearon San Apolinario Nuevo en Ravena y Los Descalzos en Venecia. Es una ira obstinada, una ira secular hecha de envidia y de bajeza: envidia por lo que no tienen, por lo que no podrán tener jamás; bajeza porque saben que la belleza monumental de Italia es frágil e indefensa de tal modo que destruirla es como herir un niño en los propios brazos de la madre.

El primer bombardeo de Venecia fué, naturalmente, obra de los austriacos: iniciado el 13 de Junio de 1849 se prolongó durante veinte días. Sobre la ciudad cayeron veintemil proyectiles, casi cuatro mil por día, destruyendo en la iglesia de Santa María del Carmen, el cuadro de Palma el Viejo "La Multiplicación de los panes"; en la vecina Escuela del Carmen, "La aparición de la Virgen" de Tiépolo y un púlpito de Padovanino; un fresco de Cedini sobre la bóveda de San Bernabé; tres cuadros de Tintoretto en la Escuela de San Roque; los frescos admirables de Santo Tomás y de San Lucas y la célebre mesa de Paris Bordone en el claustro de San Giobbe. Fueron también tocadas, aunque con daño menor, la iglesia de San Geremías, la de San Silvestre, la de los Carmelitas Descalzos donde sólo cayó una columna de pórfido, la de San Esteban, la de Santa María del Giglio y numerosos palacios entre los cuales el de Lonedan, Papadopoli, Mocenigo, Albrizzi, Comello y Pisani. Veinte balas cayeron entorno a la Academia de Bellas Artes, destruyendo tan solo, por ventura, "La adoración de los magos" de Bonifacio.

PALACIO DUCAL. - DEFENSA DE LA ESCALERA DE LOS GIGANTES, VENECIA.

Corrado Ricci, director general de antigüedades y bellas artes, supo encarar las cosas con un criterio práctico. En abril de 1915, cuando la guerra parecía inevitable se dirigió a la región del Véneto y ayudado por el director de los museos venecianos, Gino Fogolari, comenzó la ardua tarea de poner en salvo los cuadros y los objetos de arte más preciosos de Treviso y de Pádua, de Castelfranco y de Conegliano, ocultando en sólidos subterráneos aquellos que no podían salir de la región. Desgraciadamente, los palacios de las islas no tienen subterráneo debido a la mala calidad del subsuelo, de tal manera que los Bellini y los Carpaccio, los Giorgone y los Tiziano, los Veronese y los Tintoretto, envueltos en grandes cilindros de madera o en sólidas cajas blindadas tuvieron que partir hacia el sur ante los seguros peligros de la guerra.



JUAN Y PABLO - DEFENSA DEL MONUMENTO A VENDRAMIN

De improviso, empero, el discreto, paciente y benéfico trabajo de Corrado Ricci quedó interrumpido ante las injustas protestas que levantaron en su contra síndicos y diputados. El 11 de abril de 1915, después de una sesión memorable, el Consejo de la Fraternidad de San Roque, cuyo local posée las mejores obras de Tintoretto, declaraba "ser de su exclusivo privilegio, la remoción de los cuadros y objetos de arte pertenecientes a la escuela".

La resistencia de los venecianos provenía de numerosas razones lógicas y sentimentales. "La inmunidad de Venecia — decían — está en su propio carácter de ciudad abierta: es como un templo sin otra fuerza ofensiva o defensiva que su significación estética. El enemigo puede tratar de conquistarla, pero, ¿por qué habría de destruirla?

Venían después los recelos mal definidos y hasta indefinibles contra los lejanos museos que se abrían para proteger tantas bellezas fugitivas. Era un noble orgullo y una pasión insensata: fuera de Venecia un cuadro veneciano tenía que empalidecer de nostalgia. Si



S. MARCO - DEFENSA DEL SEPTO DE MASEGNA (VENECIA)

debía sufrir, si debía ser destruida, si debía cerrar los ojos, Venecia quería agonizar con el supremo consuelo de su arte; quería morir adornada con toda su belleza, en medio de toda su belleza.

Venía, por último, la razón definitiva que no era sino la forma lógica de un sentimiento: el sentimiento de que Venecia con sus palacios y sus tugurios, con sus aguas y sus piedras, con sus mosáicos y sus afrescos, con sus esculturas góticas y sus telas del renacimiento, con San Marco y la Salute, con los caballos de bronce y los vidrios de Murano, constituye una cosa sola, sola y única, un tesoro solo, solo y único, incomparable, insustituible y vivo como un cuerpo que alienta. Alejando los cuadros de los templos y los palacios se desmembraba la gloria de Venecia.

Pues bien, la guerra fué declarada en la noche del 23 de mayo de 1915. El 24 a las cinco de la mañana, dos hidroaviones enemigos aparecieron sobre la ciudad, apenas sonrosada en los primeros tintes de la aurora, y arrojaron cuatro bombas.

Ese mismo día, una escuadra de naves austriacas fondeada frente a Ancona, que es un puerto civil, lanzaba siete proyectiles de gran calibre contra la catedral de San Ciriaco, blanco visible desde el mar aislada como está sobre las faldas del monte Gasco. De los siete proyectiles, seis golpearon la iglesia y uno la torre campanario sobre su flanco oriental.

La iglesia de San Ciriaco fué construída del 1094 al 1174 sobre las ruinas de una vieja abadía destruída por los sarracenos. Responde a los estilos bizantino y románico, planeada en forma de cruz griega con tres naves por cada brazo. Algunos de sus capiteles recuerdan los de San Marco de Venecia y los



SAN MARCO, EL SEPTO
DE MASEGNA Y LOS
AMBONES - VENECIA.

paneles incrustados en el recinto del coro — hoy definitivamente destruidos — tenían todo el carácter oriental con sus flores y animales fantásticos prodigiosamente entrelazados. Margheritone de Arezzo trabajó en la iglesia a principios del siglo XII siendo suyos, además de la fachada y de la cúpula dodecagonal, el friso de madera que recuerda el de San Zeno en Verona. En la misma iglesia murió hacia el año 1464 Pío II, el pontífice humanitario que glorificó Pinturicchio en sus afrescos de Siena y que se había trasladado a Ancona para ordenar una última cruzada contra los musulmanes. Es como se ve uno de los monumentos más sagrados a la historia y a la piedad de la Italia adriática por que mantiene vivo el recuerdo de nuestro dominio sobre el oriente.

El primer proyectil enemigo abatió la torrecilla cilíndrica de la cúpula. El segundo entró en la iglesia, destruyó el órgano de Callido y partió en dos una de las pilastras que sostienen la cúpula. Otros dos proyectiles destruyeron el techo y la nave central; pero, los mayores daños los hizo el quinto: entró por el fondo de la capilla del Sacramento, recorrió la nave casi horizontalmente y fué a empotrarse sobre el muro de la fachada. El cenotafio del beato Girolamo Gianelli esculpido por Juan de Traú fué roto en dos partes, dos cuadros, uno de Bellini de Urbino y de Simonetti el otro, quedaron totalmente destruidos; la bóveda a crucería de las naves menores cayeron en gran parte. Un sexto cañonazo desmanteló el techo sobre la capilla de la Madona.



IGLESIA DE LOS CARMELITAS DESCALZOS: FRESCO DEL TIEPOLO

Estos hechos trastornaron al público de Venecia donde, una vez declarada la guerra, asumió la dictadura militar el almirante La Piazza a los fines de la defensa. Súpose entonces que, desde el principio de abril el consejo de ministros había dispuesto que se defendiese por lo menos el palacio ducal contra las posibles amenazas del mar y del cielo. Bajo la dirección de los generales Dallolio y Divitafrancesco comenzaron a poco los trabajos de defensa que fueron ejecutados por ingenieros venecianos, apasionados



LO QUE RESTA DEL FRESCO DEL TIEPOLO

de los nobles monumentos, con vista a los peligros posibles de incendio, explosión de bombas y convulsión del aire por el empleo de poderosos explosivos. Al ingeniero Reggia le fueron confiados los monumentos comunales; a Luis Marangoni, la basílica de San Marco; a J. Rupolo, el palacio ducal; al ingeniero Setti, La Logetta; a Scolari, San Giorgio y Santa María Formosa; a Forlatti, San Giovani, San Zaccaría, San Giobbe y el monumento de Colleoni. Todos colaboraron con tal ardor en esta obra de defensa que, iniciada el 24 de mayo, tocó a su fin el 15 del mes siguiente.

El primer trabajo de defensa contra los peligros de la guerra fué el que se llevó a cabo en la basílica, el 27 de mayo de 1915, para descender los cuatro caballos de bronce. Costó doce horas de continuo esfuerzo pero al fin pudieron ser guardados en sitio seguro sin alejarlos por eso de Venecia. Fué un trabajo indispensable no solo porque esas esculturas griegas son preciosas, fuera aún de su función decorativa, sino también porque la parte superior de la fachada de la basílica es tan débil que cualquier sacudida sobre los caballos o el plinto que los sostenía, podía comprometer el equilibrio general de la masa.

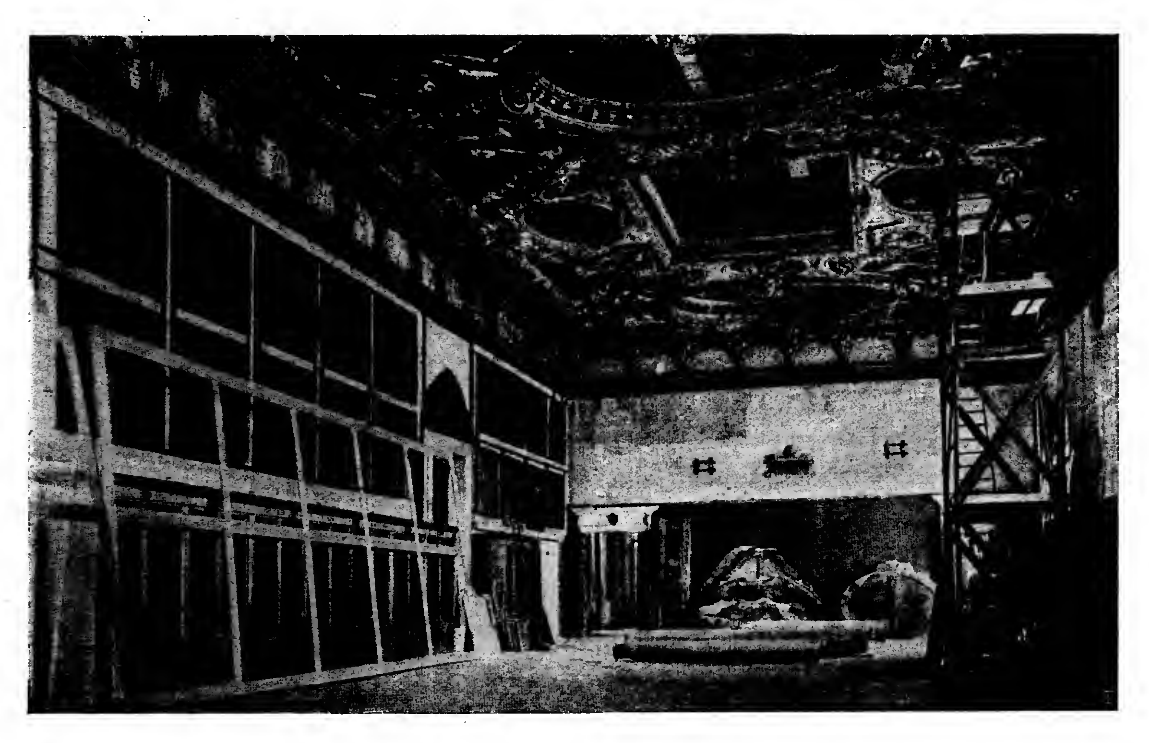
La parte exterior de la basílica mereció preferente atención aislándose con almohadones refractarios las partes vitales de su arquitectura y en modo particular, el ángulo de San Alipio y el glorioso mosáico titulado "La traslación de las reliquias". Después comenzaron los trabajos en el interior del templo. Como la célebre pala de oro y el tesoro habían sido escondidos en sólidas cajas blindadas, se retiraron también todos los mármoles y bronces que fué posible. El resto, la pila de agua bendita, los púlpitos románicos, las catorce estatuas de Massegna que dividen sobre el áleside la iglesia del prebisterio, los capiteles dorados de la nave, las esculturas de Lombardi en los altares de San Giacomo y San Pablo, las columnas historiadas del altar mayor, los bronces de Sausovino sobre la balaustrada y el altar del abside con sus famosas columnas de alabastro, todo fué prolijamente aislado por medio de colchones de alga seca.

Para el palacio ducal la obra fué más fácil porque todas las telas pintadas

habían sido puestas en salvo. Tratábase, sin embargo, de consolidar este palacio cuya construcción ha sufrido, con el andar de los siglos, numerosas reparaciones. Era necesario consolidarlo en vista de cualquier proyectil que, viniendo del mar o cayendo en diagonal como caen casi todas las bombas lanzadas de lo alto, no afectase las columnas de sostén. Todos los arcos del pórtico fueron por ello reforzados en el centro con un pilastre especial que llega a un milímetro del arco sin forzarlo en lo más mínimo. Sobre los ángulos que dan al puente de la Paglia y hacia la puerta de la Carta fueron construidas sólidas armazones de madera para resguardar las esculturas. En la logia del primer piso, las arcadas fueron apuntaladas con madera; y en el cortile, por último, fueron sepultados bajo grandes sacos de arena los célebres bronces de Alberghetti y de Nicolo de Conti. Con el mismo material están defendidas sobre el arco Foscari las dos estatuas de Adan y Eva ejecutadas por Antonio Rizzo como también los valiosos bajorrelieves de Pietro Lombardo que decoran la Scala dei Giganti.

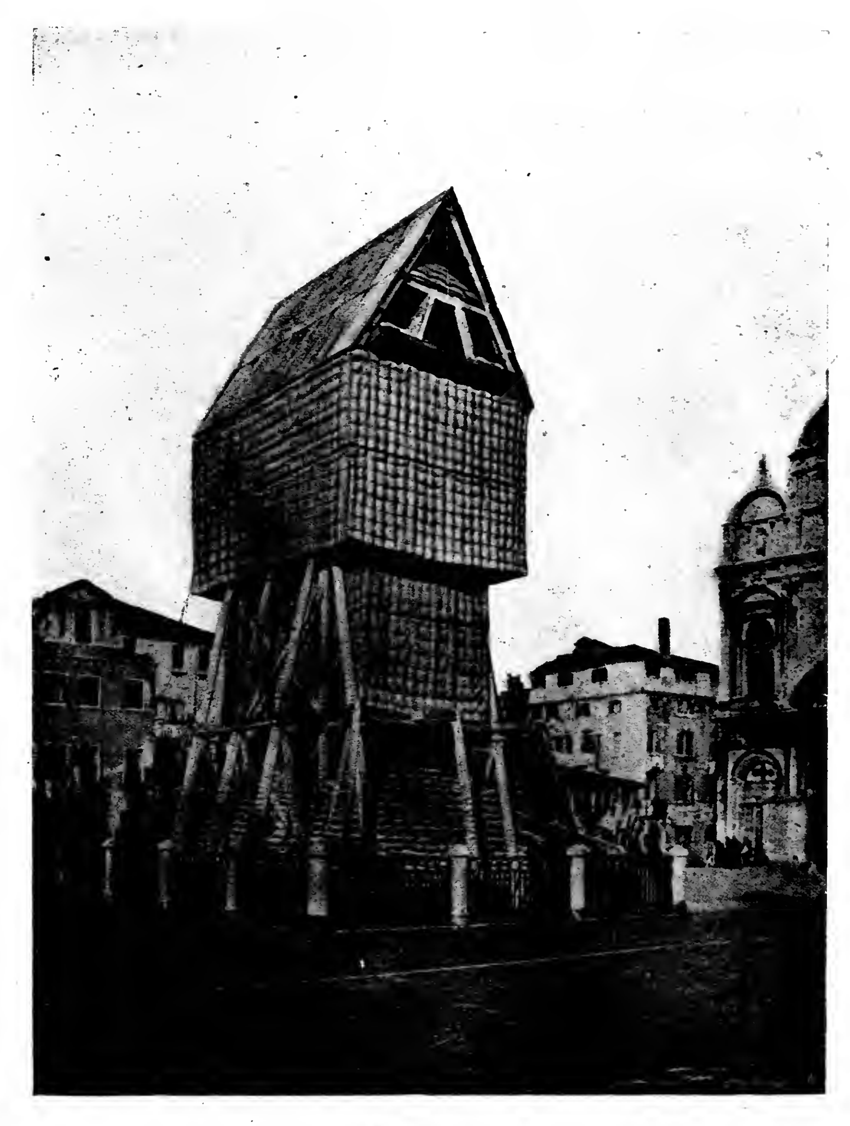
En la iglesia dominicana de San Giovanni, en San Francisco de la Viña y en la capilla de San Zaccaría, retiradas las esculturas, los cuadros y las vidrieras de fácil traslado, las demás obras de arte fueron defendidas por el sistema empleado en la basílica de San Marco: con una verdadera muralla de sacos de arena sostenida entre fuertes bastidores de madera. Si la bomba caída en la iglesia de San Giovanni la noche del 12 al 13 de septiembre no ha mutilado el monumento a Pietro Mocenigo que es la obra maestra de Lombardo (1485); si en la base del fastuoso mausoleo Valiez (1798) los bajo-rrelieves de Pietro Baratto permanecen intactos, se debe únicamente a las precauciones adoptadas. La inmensa vidriería de Mocetto hallábase por suerte a muchas leguas de distancia cuando estalló la pérfida bomba.

Después de los intensos bombardeos de julio de 1915 hubo una tregua de casi tres meses; pero en la noche del 24 al 25 de octubre una bomba cayó so-



PALACIO DUCAL - LA SALA DEL ESCRUTINIO - VENECIA

bre la iglesia de los Carmelitas Descalzos y destruyó toda la bóveda pintada por el Tiepolo. Este afresco que el artista había ejecutado, casi quincuagenario, entre 1743 y 1750, representaba "La traslación de la Santa Casa de Loreto" y el entusiasmo que despertó esta obra, toda luz, ambiente y música fué tanta que pasó los zepes e indujo al obispo de Wurzburg a llamar al artista para confiarle la decoración de su palacio episcopal.



LA DEFENSA DEL MONUMENTO A COLLEONI (VENECIA)

Después de la explosión no quedaron sino los penachos de la bóveda porque están pintados sobre los muros laterales: cuatro a la derecha del altar, tres a la izquierda. Los primeros de una admirable riqueza de tonos y los segundos en un verde monócromo que da la idea del bronce. La bomba ha respetado también el célebre retrato de Giambattista Tíepolo y su hijo Domingo: mirándolo allí, solitario y como absorto ante la ominosa destrucción, entre el cielo azul y los escombros del piso, conmueve como la presencia de dos figuras vivas, imprecantes y dolorosas que han quedado allí por un prodigio de amor y de amargura.

Como la nave única del templo medía treinta metros de largo, quiere decir que la inverosímil crueldad del enemigo ha destruído 250 metros cuadrados de pintura debida al más luminoso, imaginativo e ilustre pintor de nuestro siglo XVII.

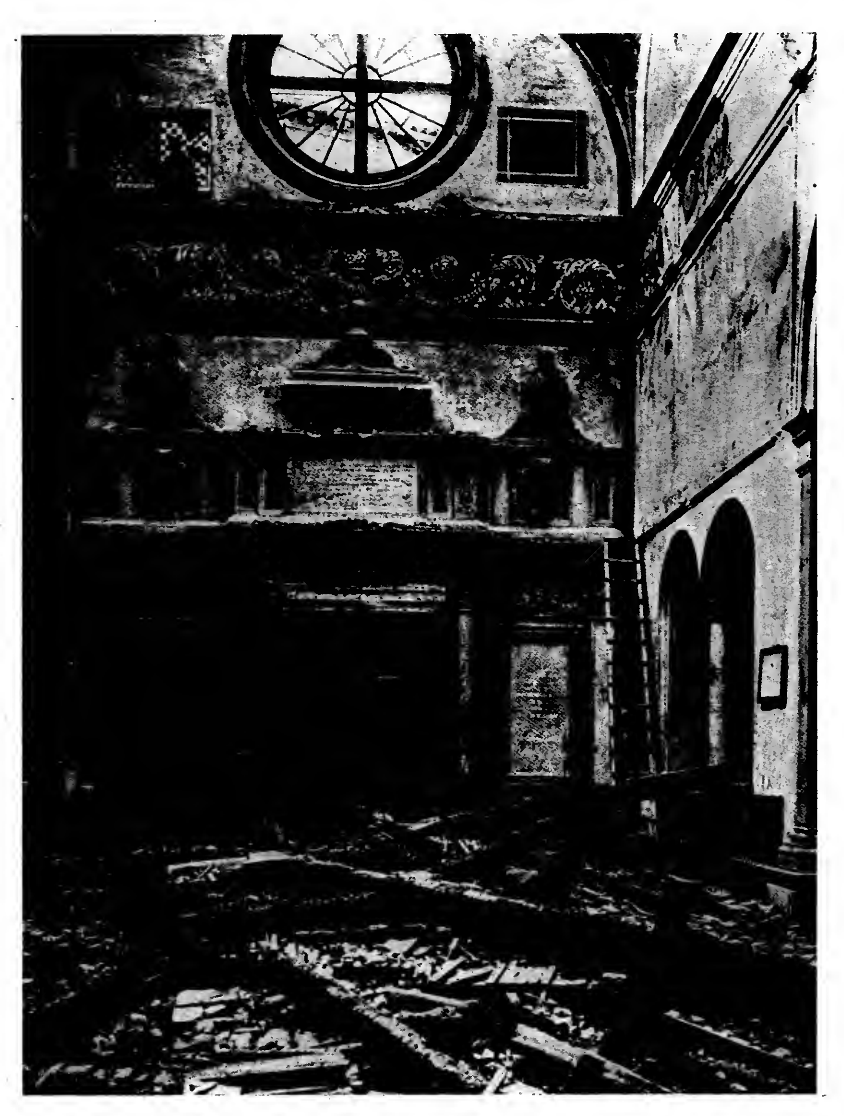
La reprobación por este delito fué unánime no sólo entre los aliados de Italia sino también entre los neutrales; pero como nuestro optimismo raya a veces en la insensatez no faltó quien quisiera disculpar como obra de la fatalidad, la perfidia austriaca. No tardó en responderles el propio enemigo. El 14 de noviembre el diario de Viena *Fremdenblatt* declaraba que también los austriacos sufrían por la destrucción de un tesoro artístico tan insigne pero que en el fondo se consolaban pensando en el daño producido a nuestra riqueza sobre las rentas provenientes de la "industria

del viajero". Este pensamiento—terminaba el artículo—debe servir de guía en el futuro a los aviadores del ejército imperial".

Y, en efecto, el 12 de febrero de 1916, en una excursión sobre la ciudad abierta de Ravena, una bomba fué arrojada sobre la iglesia de San Apolinario, la iglesia palatina de Teodorico, creada en 560 por el obispo Agrello y Ornada con los célebres mosáicos de la procesión. Un milagro salvó esta reliquia impar, adorada en todos los tiempos por los esarcas bizantinos y por los soldados lombardos; respetada por los tumultos de güelfos y gibelinos por los nefandos saqueos de 1512 y por las crisis *restauradoras* del siglo XIX. Por fortuna la bomba cayó hacia la fachada explotando en la parte interior del templo donde destruyó el órgano, las ricas maderas talladas del siglo VI que exornan el coro y una parte considerable de las vidrieras bizantinas.

Tras una nueva tregua de cuatro meses, el 23 de junio, a las 2.30 de la madrugada, un aeroplano austriaco lanzaba sobre la iglesia de San Francisco en Venecia dos bombas poderosas.

La iglesia de San Francisco, llamada de la Viña toma su nombre de los plantíos que circundaban en el mismo sitio una modesta iglesia que en 1534 amplió por dentro Jacobo Sansovino y cuya fachada actual, toda de piedra, comenzó Andrea Palladio en 1568. Entre las obras más insignes la adornan una gran Madona de Veronese, otra de Bellini—que ya había sido puesta en salvo—un cuadro de Antonio Negroponte, cuatro afrescos de Tíepolo en la capilla Sagredo y algunas estatuas de Alejandro Vittoria. Sin embargo, el tesoro más precioso es la capilla Giustiniani erigida a la derecha del altar mayor y toda esculpida en mármol por los tres Lombardi con una riqueza tal de modelado que solo puede comparársele las dos tumbas de Mocenigo en la iglesia de San Giovanni.



S. MARIA FORMOSA - DESPUÉS DEL BOMBARDEO DE AGOSTO 1916

Las bombas destruyeron el tríptico de Vivarini, rico de azul



DETALLE DE LA GLORIA DE S. DOMINGO DEL PIAZZETTA.

y de oro, donde están representados San Girólamo, San Bernardino y San Luis de Francia.

Luego le toca otra vez el turno a Venecia. Del 9 al 10 de agosto de 1917 una bomba incendiaria destruyó Santa María Formosa, de donde se habían retirado dos años antes la célebre Virgen con Santa Ana pintada en 1473 por Vivarini y la famosa Santa Bárbara de Palma el Viejo, sufrió daños considerables en el techo, en la cúpula y en los muros laterales que fueron devorados por las llamas.

Los daños de San Pietro in Castello fueron menores pues no ardió sino la cúpula. Dos cuadros célebres que ornaban el templo, uno de Basaite y otro de Paolo Veronese habían sido retirados de antemano. Quedaban dos grandes telas del siglo XVII firmadas por Lozzarine pero no sufrieron desperfectos serios.

Después de los daños sufridos por Venecia y Ravena, otras ciudades de la región se apresuraron a expedir hacia el sur de Italia cuadros, vidrios, bronces. mármoles, codices, joyas y relíquias como asimismo a precaver con todos los recursos posibles las esculturas y los afrescos más ilustres.

Así por ejemplo, en Pádua, sobre la estatua ecuestre de Gattamelata se levanta una complicada techumbre defensiva y en la basílica del Santo, los bronces de Donatello sobre el altar mayor están defendidos por sacos de arena hábilmente dispuestos. En Ravena, amplios colchones de alga protegen los mosáicos de San Vital, de Galla Placidia de San Apolinario Nuevo y de San Apolinario en Classe. En Verona, las tumbas de los Scaligeri están sepultadas bajo verdaderas montañas de arena y en Milán como en Bergamo, los museos y galerías están desiertos. También en Bérgamo se han organizado elementos defensivos para proteger la capilla Colleoni y los frescos de Tíepolo, y, el famoso Perugino de Cremona está oculto desde hace tiempo

VGO OJETTI.

LOS PAISAJES DE ENRIQUE PRINS.

LA muestra individual de paisajes que Enrique Prins organizó hace poco en el Salón Müller era justamente el único esfuerzo que necesitaba realizar para colocarse de lleno en el rango más destacado del arte argentino.

Los que hemos seguido de cerca su obstinada labor a través de todas las exposiciones en que ha tomado parte, lo sabíamos capaz de realizar ese esfuerzo tan indispensable aquí donde el público y la crítica, mal aconsejados ambos por la inconsciente prodigalidad de nuestros pintores, han perdido el hábito de localizar méritos personales — cosa arriesgadísima, por otra parte, — en el conjunto de un catálogo más o menos extenso y heterogéneo.

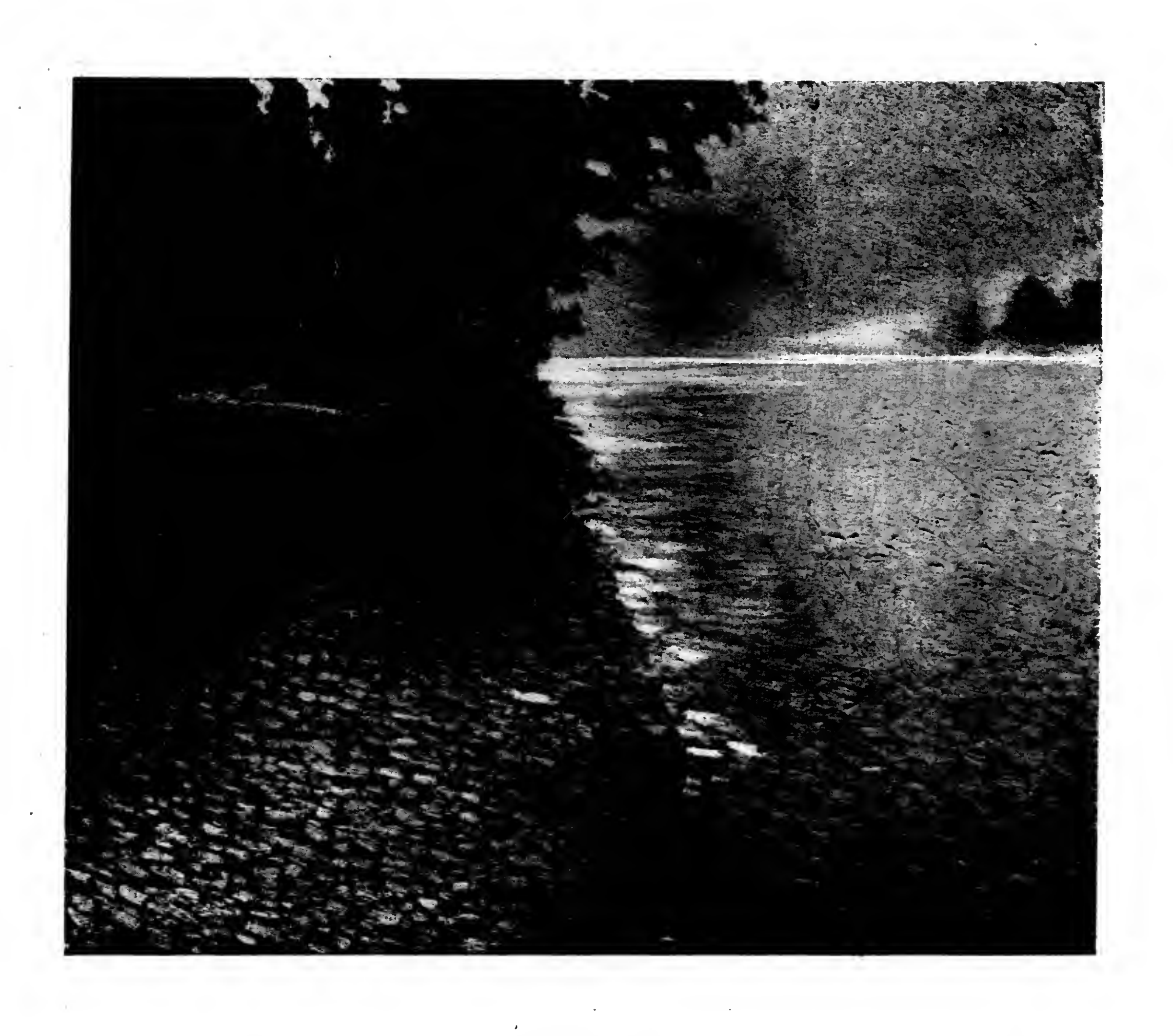
Alguna razón ha tenido Prins para dilatar esta prueba final que lo consagra; posiblemente una razón de sutil excepticismo, en todo caso una razón de índole espiritual pero, de cualquier modo, la prueba está hecha y debemos reconocer que coincide en todos sus ángulos con una compleja personalidad de artista, reflexivo y entusiasta, donde el pintor y el crítico se integran recíprocamente para afinar el temperamento en un diapasón poco común de cultura artística.

Los treinta cuadros que Enrique Prins expuso en la Sala Müller eran todos cuadros del momento, estados de ánimo diversos transmitidos por una pintura fresca y juvenil pero profundamente analítica en la que apenas se advertían los rasgos más esenciales de una manera anterior, indefinida y confusa en su punto de partida que ha venido a dar por espontánea maceración de ideas en la madura técnica de ahora. Sería una banalidad decir que Prins ha progresado. Lo que hay en él es una transformación gradual y sustancial, una metamórfosis, si vale la palabra, hacia la forma definitiva de un arte que comprende y que no podría ser lo que es sino hubiera sido lo que fué.



"INTERIOR" POR E. PRINS

Prins ha buscado su arte y ha hecho bien. Lo ha buscado empeñosamente tratando de conciliar en una fórmula de sólido equilibrio lo que está en la vida como fuente única de emoción estética y lo que está en el fondo de las ideas como expresión de tesitura espiritual. Su afán no ha sido inútil como puede verse, que si la gran verdad ha de llegar tarde o temprano vale más buscarla por los propios medios que confiar en los pájaros del Señor. Otros en cambio aceptan el arte tal como se lo imponen el medio, las circunstancias, la época o las



"EL ABRA"
POR E. PRINS



"PARQUE VIEJO" POR E. PRINS

costumbres y de ahí esa falta total de originalidad, esa impresión uniformemente frívola que nos dejan nuestras salas de arte bajo el vano espejismo de la pintura literaria que no es, en definitiva ni pintura ni literatura sino una pésima manera de sacrificar las dos.

Gracias a su profunda comprensión del arte, comprensión que ha demostrado en más de una oportunidad como crítico y conferencista, Enrique Prins, es de los pocos pintores argentinos en cuya obra podemos descubrir o clasificar un estilo. Su estilo es una mezcla de verdad y de intuitivo misticismo estético, fórmula que define por igual la verdadera personalidad del paisajista y del poeta y que resulta tanto más exacta cuanto que los poetas y paisajistas coinciden siempre por natural inclinación en una manera lírica de apreciar la naturaleza. Más influenciado de lo que él mismo sospecha por la verdad de las cosas, Enrique Prins rechaza también, y quizás sinceramente, toda intervención del "misterio" en su pintura, pero cuando busca con mayor empeño los aspectos reales de la vida es cuando se propone con mayor ahinco extraer de ellos el sentido más oculto de la belleza. Algunos de sus cuadros, véase sino el que titula "El abra", llevan tan lejos esta profunda investigación de belleza y de misterio que caen casi insensiblemente en la hechicería del arte decorativo. Lo mismo podemos decir de una "Entrada de jardín", tela de una coloración fabulosa donde todos los elementos del ornato, las fuentes inverosímiles, los árboles fantásticos y las estatuas enigmáticas coordinan una nota de lujuria melancólica como en las telas irreales de Gastón Latouche. Solo falta el viejo fauno que ríe entre el follaje y la góndola empavesada para la fiesta pero los ojos recogen allí, dentro de lo que entendemos por realismo puro, una impresión indefinida de sensualidad y lujo donde el siglo XVIII parece fundirse con el pa-



"CERCA DEL LAGO"
POR E. PRINS

ganismo escéptico de Cirene. "Parque Viejo", "Otoño", "Rincón Triste", "La Plaza" y algún otro cuadro que no recordamos en este momento pertenecen al mismo género pictórico y expresan por recursos análogos la misma inquietud de color. La síntesis del blanco y negro no deja apreciar debidamente esta inquietud de color que es primordial elemento en la estética de Prins. Su colorido, en efecto, es de los más ricos y originales que hayamos visto en la pintura argentina contemporánea. Tiene algo de orquestal, algo de joyante en el juego de los matices y aunque ceñido siempre a la observación más estricta de la naturaleza seduce la retina y el espíritu por el sortilegio de sus insospechadas armonías. Es como la emoción rítmica y sensual de la vida revelada a la sensibilidad de un poeta con todo lo que tiene de misterioso en la luz, en la sombra, en el ambiente, en el aire.



"PAISAJE" POR E. PRINS

Más real como paisaje puro, como paisaje esencial, mejor dicho, "Colinas" ponía en el conjunto de esos pórticos floridos, de esos "parterres" policromos, de esos estanques bruñidos de sol, una nota serena y reposada de lejanía montañesa, simple en la ímproba entonación de sus valores e idílica por la emoción de soledad que trasmitía. Fué uno de los cuadros que más gustaron al público y por cierto que en él culmina un verdadero temperamento de pintor y de poeta.

Puede establecerse con lo dicho que la visión de Prins paisajista no se atiene a determinados aspectos de la naturaleza ni busca en el carácter de las cosas el modo de expresar sus preferentes simpatías de pintor. Dentro de un género tan vasto, tan general y tan maleable como es, el paisaje tiene en Prins un intérprete generoso capaz de sentir y realizar dos formas tan diversas de la vida como eran "Verdegris" y "Mañana de Sol", por ejemplo, poniendo en ambas la misma emoción de belleza e igual sutileza de pintor.

No ha necesitado el artista exponer un número considerable de cuadros para demostrar al público esa hermosa ductilidad de visión que constituye, quizás, una de sus más descollantes cualidades: las 29 telas que figuraban en el catálogo tenían dentro de su homogénea coordinación exterior un carácter de síntesis poco común sin duda en los conjuntos de esta índole.



"EL CAPITÁN" POR E. PRINS

Todos esos estudios de agua y follaje que el artista titulaba "Luján arriba", "El alba", "El capitán", "Agua tranquila", "Un álamo" y "Reflejos" armonizaban con diversos recursos, una verdadera reseña de la naturaleza pintoresca tal como puede conmover los diversos estados de ánimo de un artista que lo es deveras. Y ya que de agua hemos hablado, justo es decir que Enrique Prins sabe como pocos trasmitir al espectador esa impresión misteriosa del agua, rítmica y alegre cuando corre entre las márgenes de un río, estática y melancólica cuando duerme en la quietud de los remansos.

Hay posiblemente un "trucoge" de técnica en su manera de interpretar el agua, pero un "trucoge" superior desde el momento que le permite realizar su intento y que si tiene mucho del "puntillismo" bien entendido, tiene más de recurso interpretativo y original.

Pero no es únicamente el paisaje lo que interesa a Prins. La figura — dentro de un criterio muy personal del arte decorativo — ha tentado también la paleta del artista. Algunos retratos que exhibiera últimamente nos dieron la certidumbre a este respecto y si fuera necesario concretar una impresión nos bastaría recordar las dos hermosas cabezas femeninas que figuraron en el último salón de los decoradores.

En la muestra individual que analizamos ahora, Prins ha presentado dos cuadros de composición en que la figura interviene como elemento principal: "Fugitivos" y "Nibelungos". Era la primera una tela de gran formato, un poco dramática en el tema pero interesante como obra de arte pura y de un elevado concepto decorativo. Dentro de ciertas concordancias con tal o cual artista francés de los más rebeldes, "Nibelungos" nos daba una interpretación original del artista sobre los personajes míticos que pueblan la leyenda Wagneriana con el rumor de sus faenas telúricas y la trágica fatalidad de su codicia. Interpretación original, hemos dicho, pero quizás incomprendida en su deliberada deformidad grotesca y dolorosa.

Una nota de interior, grata a los ojos por las insospechadas riquezas de su armonización cromática integraba esta primera muestra individual del artista que la crítica no ha querido apreciar en sus valores justos por la única razón seguramente, que no necesitaba para imponerse las banales palabras de la crítica.

M. Rojas Silveyra.



URNA, PLATO Y YURO CALCHAQUÍ.

ALFARERÍA AMERICANA.

DOS jóvenes artistas de Rosario, el escultor José Gerbino, y el pintor Alfredo Guido, unidos en un común propósito de renovación decorativa, acaban de realizar con su muestra reciente en lo de Witcomb, un laudable esfuerzo en pro de la alfarería artística argentina. Para lograr su intento, han debido seguir atentamente el camino olvidado de las viejas civilizaciones aborígenes, que duermen hoy su eterno sueño, en las polvorientas "gentileras" de los valles calchaquíes, desde Santa María a Pukara de Tikara.

Decíamos que sólo un propósito de renovación decorativa, guiaba a estos dos artistas, y así debe ser en efecto, tanto por la diversidad de los modelos adoptados.— pucos, tazas, zuros, nipos, etc. — que se refieren a casi todas las especies de alfarería, no sólo argentinas, sino americanas; como también por el caprichoso entrevero de los símbolos en aquellos representados, donde se asocian entrelazándose con los dibujos geométricos de líneas cruzadas y paralelas, meramente efectistas, múltiples divinidades y atributos, por veces antagónicos. Queda esto, no obstante, plenamente justificado y más allá de la bella intención, si nos atenemos a las sabias versiones de arqueólogos eminentes, como Oyarzun, Medina y Ambrosetti, que nos sugieren la universalidad americana, de aquellos dioses proteicos y vagabundos. No es extraño queencontremos por consiguiente claros vestigios de los remotos pueblos del Pipil, en los petroglifos del Arauco.

La alfarería incaica nuestra, más propiamente dicha, sufre por lo tanto una influencia directa y precisa del Perú,



YURO CALCHAQUÍ.



MAD. ANA PAVLOWA
FOT. POR FRANS VAN RIEL

como por otra parte ocurre con la chilena. Parece ser el Cuzco, la legendaria ciudad dorada de Manco Capac, la verdadera escuela de este grácil arte de la arcilla, llegado a su culminación en el período pré-incaico.

Pero difícil sería deslindar estilos, antiguos como el mundo, que alternan confundidos en la noche de los tiempos, trayendo del milenario origen común, las más imprevistas reminiscencias.

Porque si hay algo antiguo de toda antigüedad, debe ser la alfarería.

En la América precolombina, como en la mayor parte de los pueblos primitivos, recién salidos de la edad de piedra, la alfarería manifiesta la primera intención de arte. El milagro del fuego, brota del seno de la madre común, y el espíritu absorto sufre el encantamiento de aquel primer sagrado humo visionario.

Despiértase entonces en el hombre desnudo, el instinto de la representación, origen del pensamiento, y para satisfacerle, busca en la forma aparente, la resolución de su idea fugitiva.

Pocas fueron, sin duda, las formas accesibles a tan fabulosas humanidades, pocas y sintéticas, como su ruda lengua monosilábica. Así vemos repetirse para todos los pueblos, ciertas formas esenciales, que parecen tener una indiscutible universalidad. Vasos hay en los entierros de Tiahuanaco, que pueden asemejarse a los que hemos visto, en el valle de Babel-el-Molouk, donde Amenophis II, duerme su eternidad; y estos a su vez pueden referirse a los helénicos de la isla de Rodas, (verdad tan verdadera es la del Eclesiastes: *Nil nobi...*)



PLATO CALCHAQUÍ CON DECORACIÓN DRACONIANA

La alfarería más aproximadamente argentina, que es la que nos ocupa, puede dividirse en tres períodos principales, que se desenvuelven en las provincias calchaquíes del noroeste.

Al primero, corresponden los vasos "draconianos", de extraño origen,



PEQUEÑA URNA Y DOS VASOS YUROS CALCHAQUÍES



YURO CON DECORACIÓN SERPENTIFORME

en parte pintados y en parte grabados, de ornamentación geométrica severa, en su mayor parte destinados a ritos y usos funerarios. Su forma es netamente griega y el dibujo simétrico siempre lineal.

Al segundo, el estilo pré-incaico de los vasos propiamente calchaquíes, el más rico de los tres sin duda, que nos ha dejado documentos definitivos, en los cementerios, de Santa María, Pampa grande, Amaicha, Quilmes etc.

El tercer período es incaico por esencia y se trasforma en el estilo zoomorfo, donde ya la desmembración estilizada de las figuras repetidas, se enriquece de símbolos extranjeros más sutiles en la composición, que los del viejo arcaismo calchaquí. Más tarde la conquista trasformará una vez más, fundiéndolos en una fantástica escuela decorativa, los tres períodos míticos, a los que se asociará extrañamente, la fantasmagoría cristiana de la edad media.

Los artistas Guido y Gerbino, se han detenido con preferencia en el segundo período, el de los vasos propiamente calchaquíes. Sus dibujos simétricos, donde alternan espacios de líneas paralelas, con espacios de líneas verticales, en negro y blanco, sobre el fondo rojo de la piedra, presentan desde luego y por sí mismos un profundo concepto decorativo, independiente de todo atributo misterioso, que constituye por cierto una paradójica novedad arcaica.

Otro género de vaso que también han utilizado con propiedad, es el llamado *arybalo* o *ápodo*, el más elegante sin duda de toda la serie.

Trátase de un vaso originario del Cuzco, pero muy diverso de sus contemporáneos; "es de tipo griego, pequeño de tamaño, el cuello corto, de embocadura estrecha y bordes invertidos de orejas simétricas. Los hombros breves y el vientre poco dilatado, lleva dos asas gruesas verticales, situadas en la parte inferior del vientre.

Tiene siempre, en la base del cuello



URNA CON DECORACIÓN ANTROPOMORFA Y SERPENTIFORME

del lado con mayor adorno, una especie de apéndice en alto relieve, representando una cabeza de león americano o puma estilizada. El fondo es cónico y los hay desde 10 centímetros a 1 metro de altura."



HUACOS PERUANOS

De todo este arte legendario de las viejas civilizaciones aborígenes, va quedando muy poco; dispérsanse los modelos, olvídanse los cánones desusados, y sólo los arqueólogos, allá en el silencio de los museos desiertos, deletrean para sí mismos, el milenario alfabeto que escribiera "Uji", con sus lenguas ardientes. Abomínase de las formas sintéticas del primitivo, cuya elocuente brevedad se asomaba discreta al misterio de las cosas permitidas

La vida moderna se complica decorativamente, y la ingenuidad ha dejado de ser una virtud.



URNA ANTROPOMORFA

Quedan no obstante, por regiones perdidas, algunos casos de supervivencia que mantienen aún viva la trémula llamita de la tradición alfarera. Así las mujeres del Arauco hacen todavía, sus vasos, sus cántaros y utensilios domésticos, con la misma tierra greda que modelaban sus antepasados, y los viajeros que atraviesen junto al Cerro Colorado, en viaje de Neuquén a las Lajas, podrán ver con sus propios ojos, (rara visión antigua). una viejecita centenaria, mujer del cacique Formah, cociendo prehistóricos cacharros en su ranchito de pichana.

Buena empresa es por consiguiente, la que intentan los artistas Guido y Gerbino, al suscitar con un propósito de renovación decorativa, el renacimiento de este grácil arte de la arcilla, tan profundamente americano.

Para el antiguo, no hubo vaso más noble, que el modelado en la greda de su propia tierra.

Tal vez el polvo rojo de aquella América de Viracocha, "Señor de los temblores", fortifique el amilanado espíritu de nuestros días, al embeberse con el zumo victorioso de la viña latina.

FERNÁN FÉLIX DE AMADOR.

EXPOSICION DE F. SORIA.

La muestra de pintura que Don Fernando Soria organizó hace poco en el Salón Costa tuvo, por lo menos, el éxito fácil que logra siempre en cierto público, el género pictórico a que dedica sus preferencias.

Nosotros, a decir verdad, esperábamos mucho más de un artista que ha sabido vencer dificultades esenciales, colocándose, a fuerza de puro empeño, en el terreno propicio que determinan para el socorrido arte de pintor, la observación y el estudio de la naturaleza. Soria debe pintar y hasta pintar bien, lo que es más raro, pero los treinta cuadros que expuso últimamente pecaban todos de una general y uniforme falta de originalidad.

Preocupado, quizás por las que llamaremos ortodoxias de técnica, el artista no ha tenido tiempo aún de explorar el fondo de su conciencia o de su espíritu para saber a punto fijo si allí tiembla o no la llamita tenue de la vida interior; y así, pagado excesivamente de las formas y los métodos aparentes de expresión, su arte languidece como una hermosa flor de invernadero que no lleva a los sentidos ni la emoción vital del perfume, ni la intención, siquiera, de las cosas reales.

Técnicamente, la pintura de Soria posee todas las cualidades de la buena pintura contemporánea. Es lógica en su colorido e inquieta en su afán de verdad. Un dibujo impecable le permite abordar los temas más diversos, los asuntos de composición más complicada, con esa seguridad que proporciona una mano hecha a las rápidas reseñas del croquis y un ojo acostumbrado a sintetizarlas en grandes líneas; pero después que se ha pasado revista a todas esas majas de mantilla negra, el crítico se pregunta: esto es la pintura, ¿dónde está el arte?

Soria carece de personalidad, ya lo hemos dicho. Influenciado por la escuela española contemporánea mucho más de lo que es lícito y prudente, su manera, nos recuerda alternativamente la manera de Anglada, de Zuloaga, de los herma-



"RETRATO" POR F. SORIA

nos Zubiaurre, de Anselmo Miguel Nieto, y hasta la de ese extraño regionalista, tan combatido por sus propios compatriotas, que se llama José Regollos.

Así, fundido en tantos crisoles, interpretado a través de tantas impresiones ajenas, qué nos queda en la pintura del señor Soria? Nada sino el propósito vano de halagar a los mediocres con un género que no sienten, que no comprenden y que no aceptarían, tampoco, si todos aquellos nombres, pronunciados al azar en las salas de exposición no dieran cierta notoriedad indispensable.

Menos mal si el señor Soria imitara a uno solo de sus autores predilectos. Por lo menos sería lógica la conjetura de que, andando el tiempo, conseguiría desembarazarse de prejuicios, pero son tantos los cauces de su "pintura" que ya no ha de atinar con la corriente tranquila de su propia personalidad.



"LA MAJA DE LAS FLORES" POR F. SORIA

En su reciente exposición el artista ha presentado cuadros de figura y de paisaje, composiciones decorativas y de género, pero salvo tal o cual nota perdida en el conjunto de las cosas, nada de todo eso ha despertado en nosotros la emoción incontenible de la obra de arte verdadera. Buena pintura, eso sí, sobre todo en las escenas regionales que nos trasmiten el alma española, esa alma española tan pintoresca de sus formas exteriores, y que tan a fondo han disecado los grandes artistas de esa raza privilegiada, fuente inagotable y perpetua de belleza, de verdad, y de luz.

De todos los cuadros que figuraban en la exposición de Fernando Soria, los mejores a nuestro juicio, son los que reproducimos aquí haciendo mérito al significado estricto de una técnica madura, rica en procedimientos efectistas, grato a los ojos por el juego de sus armonías interiores y capaz de trasparentar a veces un pequeño indicio de emoción espiritual.

En la obra de Soria hay un gran esfuerzo debemos reconocerlo en justicia y

una favorable evolución hacia las formas más elevadas del arte. Lo que falta concierne a la conciencia personal del artista, pero si logra quebrar aun los prejuicios que lo atan y los fanatismos dogmáticos que lo inhiben por ahora, llegará seguramente a ese plano superior que es la libertad de espíritu, ante todo y reacción personal ante la belleza de las cosas y el sentido esencial de la naturaleza.

MARS.



"RETRATO" POR F. SORIA

EL VIII SALON NACIONAL RESEÑA FINAL

El éxito del VIII Salón Nacional de Bellas Artes ha confirmado plenamente el juicio favorable que nos mereciera en su conjunto, dejando a salvo, desde luego, las explicables reservas apuntadas ya que un catálogo donde figuran cerca de cuatrocientas obras tiene por fuerza que ofrecer a la crítica tela de sobra donde cortar.

El público, más severo y numeroso a medida que la cultura artística se infiltra más en nuestros hábitos, ha sabido apreciar en el conjunto de las obras expuestas todo lo que significa como expresión de esfuerzo personal y como exponente de arte argentino. Lo bueno, que hay mucho, y lo malo, que abunda todavía, se equilibran en un discreto término medio cuya tranquila fusión a la sombra de ideales indefinidos y de aspiraciones quizás irrealizadas, pero latentes, determina la tesitura general de las ocho salas dentro de una tonalidad agradable y homogénea.

Algo tendríamos que reprochar a los Jurados de las diversas secciones cuya labor adolece en muchos casos de manifiesta parcialidad, pero preferimos atenernos a lo expresado en nuestro número anterior haciendo votos—ya que de algún modo hemos de dar satisfacción a la conciencia crítica—por que el año próximo logren colocarse en el verdadero plano de sus funciones. En cuanto a la comisión ha vencido, airosamente como siempre las dificultades de un local precario y en cierto modo improvisado, donde la falta de luz, las apreturas y los inconvenientes de todo género no son bastantes, según parece, para persuadir a los señores del gobierno, de lo meritorio que sería cualquier iniciativa oficial a este respecto.

Dicho esto pasemos a ocuparnos de algunos artistas cuya obra no nos fué posible comentar oportunamente por falta material de espacio. Debemos recordar, ante todo, una hermosa tela de Eduardo Valls, joven pintor español perteneciente a la escuela impresionista que hace dos años interesó a la crítica con una muestra individual de paisajes y escenas valencianas donde advertimos, tanto como una sensibilidad extrema para el color,

una mano maestra para la técnica. El artista expone ahora en el VIII Salón una escena de ambiente nacional perfectamente sentida e interpretada de un modo vigoroso bajo el concepto del realismo que predica con sus colores frescos y la intuitiva comprensión de la vida. Este cuadro, como un delicado paisaje de Carlos de la Torre Campos, sufre todos los inconvenientes de una colocación arbitraria en el exiguo pasillo habilitado como sala de pintura.

De los dos retratos que presenta Garbarini, hay uno, "Ivonne" que nos agrada particularmente por la intención maliciosa de esa fina cabecita de mujer que sonríe. Trabajado al pastel con una técnica "souple" y descuidada que cae en la simplicidad del "affiche", el cartón de Garbarini seduce ante todo por el colorido tenue en que define sus gamas lilas y celestes.

Con "La vieja abracaída", Emilio Centurión recupera un poco el equilibrio espiritual que parece haber perdido, al salir de su manera propia, en las otras dos telas que presenta. Tiene más sentimiento y quizás mayor originalidad que esos difusos tipos indígenas con que se embarca ahora en la incomprensible aventura del "coyismo" — perdónesenos el término — después de sus felices interpretaciones del retrato femenino, dentro de su manera habitual. Atilio Malinverno se impone a la crítica con los dos paisajes que exhibe en la tercera sala. "Ultimos Rayos" que habíamos omitido mencionar en nuestra reseña anterior sobre el paisaje, nos convence del profundo sentimiento decorativo que pone en su interpretación del árbol este pasional temperamento de paisajista. Malinverno es monótono en su colorido hasta el punto que todas sus visiones del paisaje se resumen en la preferencia de la luz crepuscular cálida y sentimental en el juego de los rojos, de los oros y de las violetas, pero analizadas aisladamente dejan por lo menos en la retina la impresión de melancolía y el sentido de la hora que se propone trasmitir la emoción del artista.

De otro género, menos suntuoso, quizás, pero inspirado en un criterio más exacto sobre la pintura contemporánea, "Sol y Sombra" de Angel Vena, nos habla de un artista sincero cuya visión



"TIPOS ARGENTINOS" POR E. VALLS

inquieta e intuitiva del paisaje sabe buscar en la naturaleza los secretos de su armonía interior. Vena no busca el árbol aislado, decorativo y eficaz en medio de las cosas, tal como lo siente Ruskin, signo de soledad, columna del tiempo, sino como un detalle integral que se funda en la masa armónica del paisaje. Ante todo le interesa el ambiente y la luz, elementos pictóricos que va en camino de dominar por virtud exclusiva del estudio como lo demuestra esta sentida tela de tonos claros y de finas armonías cromáticas donde se insinúa ya un verdadero temperamento de paisajista.

"La hora de la siesta" de Alejandro Christophersen tiene en el sentido vagamente idílico, vagamente pagano de su composición un mérito que no afianzan ni su colorido convencional ni la dudosa calidad de sus tonos. Sin embargo, debemos señalar en él algunos detalles complementarios, como la manera espontánea y franca de tratar las masas luminosas, la impresión de lejanía, etc., sin las cuales la atención del espectador caería exclusivamente sobre las dos figuras del primer plano donde tendría que advertir, en todo caso, los errores de dibujo de que adolecen.

No son muchas las notas de interior que figuran en el catálogo pero de las tres o cuatro que recordamos hay una, la de E. Picabea, que revela en la simplicidad del tema un verdadero temperamento de artista y una buena visión de pintor. El fuego de las luces tamizadas a través de una cortina de tonos fríos, el ambiente coqueto del *boudoir*, los colores fríamente armonizados y el brillo decorativo de las telas, todo nos seduce en este cuadro con el misterio de las cosas inertes donde la quietud y el silencio tienen casi una representación de personajes vivos, aunque invisibles.

Con lo dicho dejamos terminada nuestra reseña acerca de la sección pintura y salvadas las omisiones involuntarias que nos impuso el rigor de la compaginación.



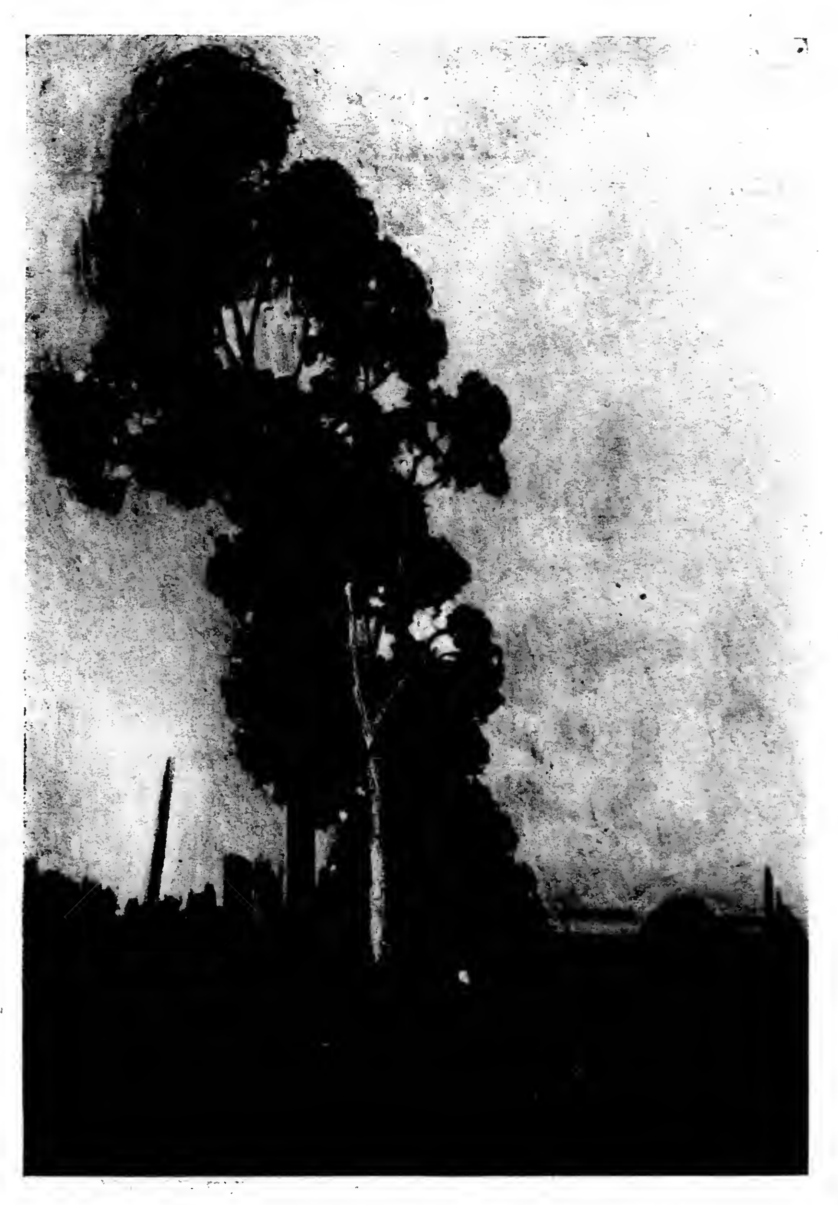
"LA VIEJA ABRACAIDA" POR E. CENTURIÓN

En la sección de Artes decorativas debíamos a Cayetano Donnis la publicación de su hermoso "Indio Alfarero" acerca del cual, Fernán, F. de Amador ha expresado en estas mismas páginas su noble sentir de crítico y poeta. "Uno de los artistas—ha dicho — que más notable esfuerzo significa en el desarrollo de arte tan indispensable para el decoro de

la vida diaria, es Cayetano Donnis espíritu escapado del Renacimiento, lleno de la unción serena y el cariño apacible que trasfigura la humildad de todas las cosas."

Para Amador, el proyecto de afresco aquí reproducido resulta algo desorientado en cuanto a armonía, pero es sobrio y exquisito de factura por cuanto el motivo Calchaquí que le ornamenta se moderniza en la suavidad de ciertos tonos que contrastan extrañamente con la coloración de la figura.

En la misma sección, dos mujeres imponen a la crítica la seducción del temperamento femenino cuando logra sintetizar en la obra de arte las formas más sutiles de su emoción. Magda Cirera presenta un vaso de carácter incáico estilizado con gracia en sus motivos ornamentales y en la fina coloración que desarrolla. En cuanto a Irene Henckel expone una serie de almohadones decorativos de cuya ingeniosa combinación da una idea el que aquí reproducimos.



"ULTIMOS RAYOS" POR A. MALINVERNO

Para terminar debemos también una referencia así sea breve al proyecto de colonia para obreros desgastados que Luis Laverdet expone en la sección arquitectura.

Una vez clausurado el salón se inaugurará en el mismo local el primer certamen de la flamante Sociedad Nacional de Arte decorativo, reservado, como es de práctica a los artistas nacionales y extranjeros con más de dos años de residencia en el país. La nueva exposición destinará, empero, una sala anexa para los artistas extranjeros que la Comisión Directiva considere oportuno invitar especialmente.

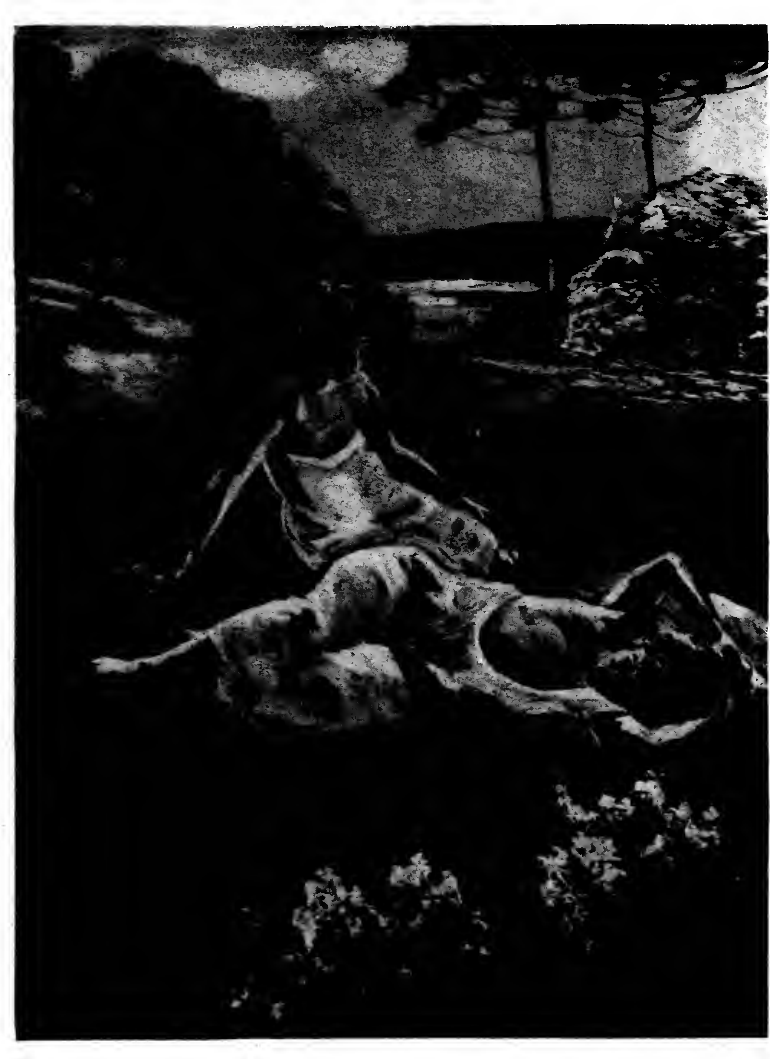
Después del examen del jurado serán admitidas las siguientes obras: pintura al óleo, acuarela, pastel, gouache, temple, etc.; dibujos, grabados al buril, aguafuertes y litografías; grabados de

medalla; esculturas en mármol, yeso, bronce, madera, marfil, barro cocido y cerco; tejidos, bordados, tapices, encajes; cueros, cristalería, orfebrería, joyas y muebles de arte; cerámicas; papeles pintados; ferronería y ebanistería; floricultura y jardinería; mosaicos y mayólicas.

No serán admitidas al certamen las piezas que no pertenezcan a los géneros especificados más arriba, las anónimas, las que hayan sido exhibidas anteriormente y las copias o reproducciones de cualquier género, excepto las medallas, grabados y litografías.

Los autores no podrán enviar más de seis obras a cada sección reservándose el jurado el derecho de resolver si todas o solamente algunas de ellas deben ser admitidas o rechazadas. Serán consideradas como una sola obra las que se remitan reunidas en un solo marco o vitrina cuya mayor dimensión no exceda de 2 y 1 m. 20, respectivamente. Exceptúase, empero, de esta restricción las obras que se presentan como un conjunto decorativo y cuyas dimensiones sean mayores que lás dimensiones asignadas, para lo cual deberá avisarse con anticipación a la Comisión Directiva. Se entiende como conjunto decorativo la reunión de varias piezas comprendidas en el decorado de un salón, etc.

Las obras rechazadas deberán retirarse dentro de los tres días subsiguientes a la comunicación del rechazo y las admitidas dentro de los cinco subsiguientes a la clausura del Salón, pues corridos los plazos indicados las obras dejarán de estar bajo la vigilancia de la Comisión Directiva.



"LA HORA DE LA SIESTA" POR A. CHRISTOPHERSEN

Para mayor facilidad de los expositores se ha dividido el salón en las siguientes secciones generales:

I. Decoración mural — Papel pintado, pintura al fresco y al óleo, escenografía.

II. Carteles — Affiches, carátulas, cartones de tapicería.

III. — Escultura decorativa — Mármol, bronce, hierro, cobre, estaño, piedra y madera.

IV. Verrería y cerámica — Vitraux, porcelanas, mosáicos, esmaltes, terracotas.

V. Mueblería y ebanistería — Muebles y tablas originales.

VI. Jardinería — Arte floral.

VII. Grabado — Aguafuerte, dibujos de carácter.

VIII. Arte gráfico — Litografías originales.



"INDIO ALFARERO" POR G. DONIS

IX. Bordados—Tejidos, tapices, encajes.
X. Repujados — Cueros, metales, encuadernación artística.
XI. Joyería y cincelado — Trabajos originales, cofres, joyas, etc.

La admisión de las obras será autorizada por un jurado constituído con tres miembros designados por la Comisión y dos por la asamblea de expositores. Sólo serán válidas las decisiones adoptadas por el jurado en mayoría siendo indispensable para formar quorum la presencia de la mitad más uno de los miembros.

En caso de empate se decidirá por la admisión. Las obras que figuren en el Catálogo no podrán retirarse hasta la clausura de la exposición.

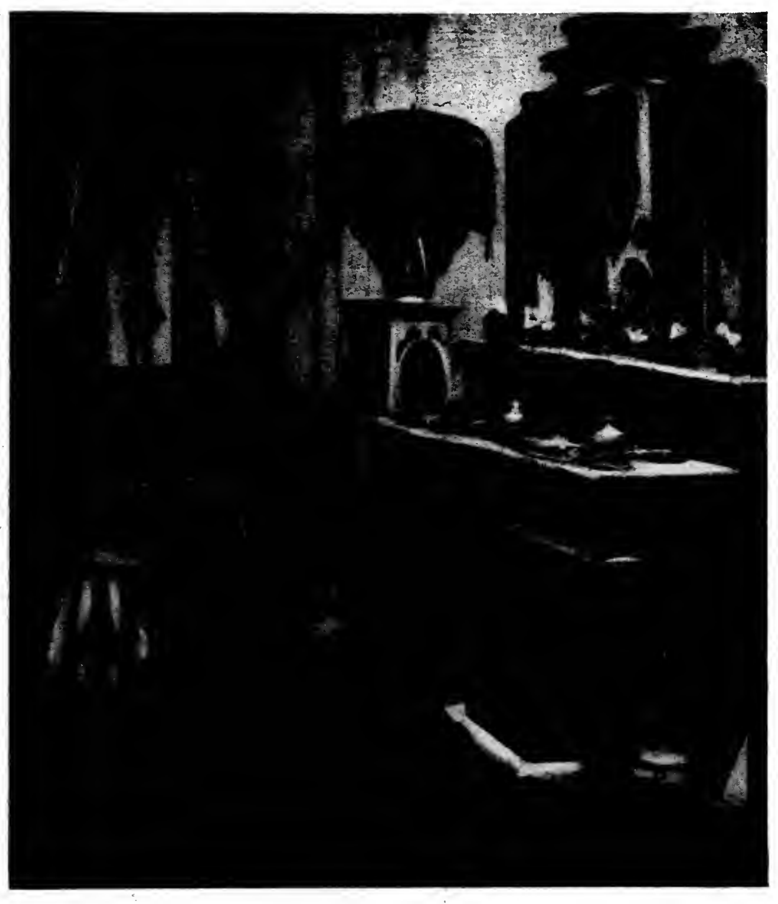
Las recompensas consistirán únicamente en medallas de oro, plata, bronce, menciones honoríficas y premios de estímulo en efectivo otorgados por la Comisión Directiva y el Jurado de común acuerdo. A su juicio quedará también librado el número de las adquisiciones. El precio de las obras será fijado igualmente por ambos pudiendo el autor aceptarlo o no. En este último caso, la obra no será adquirida pero sí considerada como premiada y el autor conservará el derecho al diploma correspondiente.

La Comisión resolverá sobre el destino que deba darse a las obras premiadas y podrá también adquirir algunas obras de las que figuren en la sala de artistas extranjeros invitados especialmente. Los miembros de la Comisión o del Jurado que envíen obras al certamen no podrán aspirar a las recompensas. Los autores premiados quedarán por cinco años fuera de concurso.

Convencido por fin de lo provechoso que resulta estimular la cultura pública en sus más elevadas manifestaciones de arte, el Poder Ejecutivo dispuso que se liquidara a la Comisión Nacional una buena suma de dinero destinada a costear



"IVONNE" POR H. GARBARINI



"INTERIOR" POR E. PICABEA

favorecer las condiciones espirituales del electorado para que a su turno el electorado comprenda mejor la obra de arte. Un dique en Calamuchita, una plaza de "foot-ball" en Venado Tuerto promueven debates apasionados, pero quién osaría plantear en el congreso, sin atraerse las iras de su partido, una medida de favor para los buenos artistas que luchan, que trabajan, que padecen sin deponer la flor de su idealismo?

Ahí está el ejemplo fresco de Rodin en una república democrática, más culta y más democrática que la nuestra. No le llamaban "El turco" porque "masacraba" sus figuras? No le rebajaron cinco mil francos en el precio convenido por un torso porque el torso, naturalmente, no tenía brazos? Y eso que Rodin era Rodin, la más alta gloria de la Francia contemporánea, y que tenía lo que nosotros no tenemos, un subsecretario de bellas artes como Denis Cochin que se encaraba tiro a tiro con todos los subprefectos ungidos de legislador para decirles que un busto del artista valía más que todos los gorros frigios del mundo.

Entre el gobierno democrático y el arte no hay concordancia posible. Platón, el teorizador más idealista de la forma republicana aconsejaba desterrar los poetas en una isla maravillosa con tal que la isla tuviera un volcán. Allí, coronados de rosas, tañendo liras de oro, con ánforas repletas de vino de Chipre y triclinios agobiados de exquisitos manjares los poetas pasarían días venturosos, hasta que una erupción de volcán terminara con todos ellos.

Es natural entonces la indiferencia de los premios del VIII Salón Nacional.

La medida oficial no puede ser más oportuna pues sin el estímulo del premio que viene a compensar tantos anhelos legítimos de los expositores, el Salón Nacional de pintura y escultura se habría extinguido irremisiblemente, después de una "via-crucis" más o menos larga, como tantas otras iniciativas favorables que fracasan o han fracasado entre nosotros, debido al poco interés que despiertan en los poderes públicos. Y se explica. Nada tiene que hacer la democracia con estas cosas del espíritu que no cuentan como elemento positivo en el sufragio universal. El artista vive su mundo aparte indiferente a las pequeñas luchas de comité y sordo a la declamatoria propaganda de los partidos. Sabe que una vez en el Congreso, Juan o Pedro se ocuparán de todo menos de



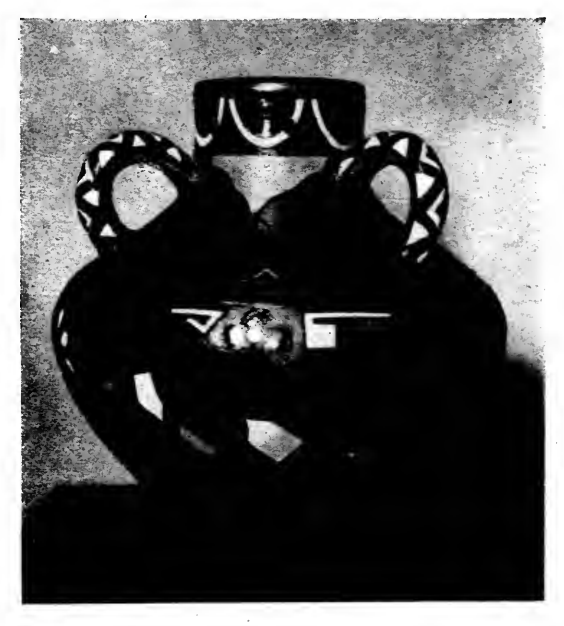
"SOL Y SOMBRA" POR ANGEL D. VENA

los artistas por todo lo que se refiere a la política y el desprecio de la política por todo lo que atañe a los artistas. Sin embargo, la Comisión Nacional ha logrado otra vez que el gobierno contribuya con los dineros indispensables para costear los premios y el temor de que el año próximo nos quedáramos sin salón queda por lo menos conjurado.

La Comisión se reunió hace días en pleno y de común acuerdo en los jurados de las diversas secciones resolvió otorgar los premios oficiales en la siguiente forma:

Sección pintura: Se declaró desierto el primer premio otorgándose en cambio dos segundos premios, uno a la obra número 127, "Laca China" óleo de Gregorio Lopez Naguil y otra a la obra número 298, "Presentación," óleo de Valentín Thibon de Libian. Se otorgaron igualmente dos terceros premios; uno a la obra número 242, "La Jaquette brique," acuarela de Jorge Soto Acebal y otro a la obra número 35, "Rezagadas," óleo de Ceferino Carnaccini. El premio especial creado por la Comisión Nacional de Bellas Artes en homenaje a la memoria de su ex-presidente, doctor Jorge R. Semprún, fué adjudicado a la obra número 161, "Tarde Serena," óleo de Walter Navazio.

Sección escultura: el primer premio fué otorgado a la obra número 117, "Tranquilidad," yeso de Gonzalo Leguizamón Pondal y los dos segundos premios repartidos entre las obras números 233, "Nostalgia," cera de César Sforza y 244, "Adolescente," yeso de Ernesto Soto



"VASO" POR MAGDA CIRERA



"COLONIA PARA OBREROS" POR LUIS LAVERDET

Avendaño. En esta misma sección se otorgaron también otros dos terceros premios; uno a la obra número 81, "Mi Madre," bronce de José Fioravanti y otro a la obra 234, "Cabeza," yeso de Antonio Cibellino.

Sección Arquitectura: En esta sección sólo se ha otorgado un segundo premio recayendo en la obra número 231, "Proyecto de escuela rural con internado," de José M. Serra Lima. Los demás premios fueron declarados desiertos.

Sección Artes Decorativas: Como en la anterior solo se ha otorgado para esta sección un segundo premio declarándose desiertos los demás. El segundo premio ha recaído en la obra número 94, "La promesa", gouache de A. Gutierrez Gramajo.

En cuanto a las adquisiciones que hará la Comisión nada se había resuelto hasta el momento de entrar este número en máquina, por cuyo motivo tenemos que aplazar para el próximo el comentario que, necesariamente, debemos hacer a un hecho tan importante de nuestra vida artística.

La Dirección.

"ALMOHADÓN" POR I. HENCKEL

PLÀTICA DE "AVGVSTA".

JULES CHÈRET

Por obra de su propio genio, el más espontáneo de su tiempo — escribe Mauclair —Jules Chéret ha creado un mundo de ensueño entre el cielo y la tierra. Porque no es admisible que las modas de la Comedia Italiana, blusa blanca o malla multicolor, signifiquen aquí la continuidad de una tradición, como no lo es tampoco que los accesorios, abanico, cesto con botellas o mandolina determinen una preocupación modernista: reflejos vivos de la dicha y la gracia luminosa, seres que están fuera de todas las edades viven ante nosotros en la tela de nuestra lamentable realidad. Esos seres apenas tienen necesidad de golpear una nube con el pie para brillar acto continuo en pleno cielo recuperando, no obstante sus carnes y ropajes terrenales, el privilegio de inmortalizarse lejos de nosotros. Mantiénense en el aire por la nerviosa elasticidad de sus actitudes sin más ala que tal o cual manto desplegado al viento, que tal o cual cabellera de oro cuya ondulante amplitud parece prolongar la aurora: tienen miradas extáticas ante una luz que nosotros no advertimos y que no sospecharíamos siquiera en todo su esplendor si no fuera por el reflejo que imprime en sus pupilas. No. Ese pueblo sutil, inmaterial y divino no ha podido ser creado ni por la fiebre de nuestros bailes funambulescos, ni por la claridad brutal de nuestras mascaradas, ni por el sortilegio de los juegos de artificio, ni por la embriaguez musical de las orquestas humanas, ni por la lujuriosa languidez de los valses italianos. No, el detalle en boga, puesto allí con la audacia encantadora de un gran sentido decorativo, no afirma los derechos de la modernidad: no son ellos ni los trajes familiares de Pierrot, de Colombina y de Arlequín los que nos hacen fraternizar con esos personajes sobrehumanos. Son los hijos feéricos de una gran alma elegante y noble que no los ha concebido ni en la vida común ni en el pasado ni en las letras, y que desencadena su ronda, pasional y fulgurante, de acuerdo con una fiesta interior, una fiesta secreta y puramente imaginativa. Confirma esta idea la serie de admirables "sanguinas" donde el artista sacudiendo su ensueño estudia la vida y la decora con un encanto infinito. Su gracia humana lo acerca a Fragonard de quien hereda directamente y hace revivir la ciencia suprema de la composición y los valores. Pero cuando quiere hacer pintura decorativa y abre un muro entero a la frenética aurora que enciende su fantasía, entonces todos esos seres reales estudiados a la "sanguina" pierden la existencia real para renacer a la vida quimérica; se proporcionan, se trasfiguran y pierden el sentido del modelo, del siglo, de la vida: apenas si conservan de nuestra existencia material las manos siempre crispadas y nerviosas, por que el resto de sus cuerpos desfallece en una ventura que no existe sobre la tierra.

Dijérase que el más grande decorador de nuestra época después de Puvis de Chavannes comprende melancólicamente como Besnard cuán irreales son esos hijos de la luz; porque una reserva reticente, la misma que lo induce a pintar de una manera casi taciturna, pone un pliegue de duda sobre la frente de este hombre desenvuelto y altivo. Alguien ha dicho que Watteau estaba siempre de mal humor. No sabría, acaso, como Chéret que los paraísos ilusorios no descienden jamás hasta nosotros? No le llenaría como a él de pesadumbre la imposibilidad de reflejar en el retrato de los seres amados esas claridades mágicas y esas sonrisas inmateriales?

Así, desde los azules mortecinos, suaves y melancólicos del "Embarquement pour Cythére" se propaga hasta los celajes sonrosados e incandescentes de los cielos decorados por Chéret, el inmortal torbellino, el vértigo voluptuoso que arrastra el vals inaccesible de la dicha en los limbos de un ardiente firmamento artificial.

LOS YESOS DE MIGUEL ANGEL EN PERUGIA

Después de las prolijas investigaciones de Walter Pomb nadie duda ya que los yesos para las cuatro figuras alegóricas que adornan el sepulcro ducal en San Lorenzo de Florencia son obra original de Miguel Angel.

Las dudas que existían al respecto han quedado definitivamente resueltas pero bueno es dejar constancia que los famosos yesos han disfrutado siempre de una fama general como lo demuestra el hecho de que durante cerca de 350 años han sido celosamente custodiados en la Academia Nacional de Perugia.

Léese, en efecto, en las "Lettere pittoriche" de Aníbal Mariotti un pasaje que se refiere a dichos yesos afirmando que fueron ejecutados por el propio Miguel Angel y donados a la Academia Nacional de Perugia en 1573 por un escultor llamado Vincenzo Danti, que fué discípulo del gran artista.

El andar del tiempo vino empero a difundir alguna sombra sobre este luminoso origen de la más alta creación del renacimiento italiano; pero Walter Pomb, como decíamos, estableciendo serias confrontaciones ha logrado demostrar que los yesos de referencia no son como se creía simples calcos de las figuras de mármol existentes en Florencia sino los verdaderos *modelos* de las mismas como lo afirmaba el mencionado Mariotti en 1788. Esto trae mucha luz sobre la obra del gran artista florentino y no sería lícito negar a Pomb el mérito de haber desvirtuado tantas versiones contradictorias sobre los orígenes de dichos yesos. Por lo pronto, investigaciones ulteriores han venido también a echar por tierra algunas dudas surgidas sobre la paternidad de las estatuas de San Lorenzo que algunos escritores han atribuido sin fundamento serio a tal o cual discípulo de Buonaroti. Todas las pruebas acumuladas por Walter Pomb demuestran acabadamente que la "Noche", el "Día", la "Aurora" y el "Crepúsculo" del mismo modo que la figura central de Lorenzo el Magnífico fueron concebidas, modeladas y ejecutadas por el propio Miguel Angel.

EXPOSICION ALFREDO CARMAN

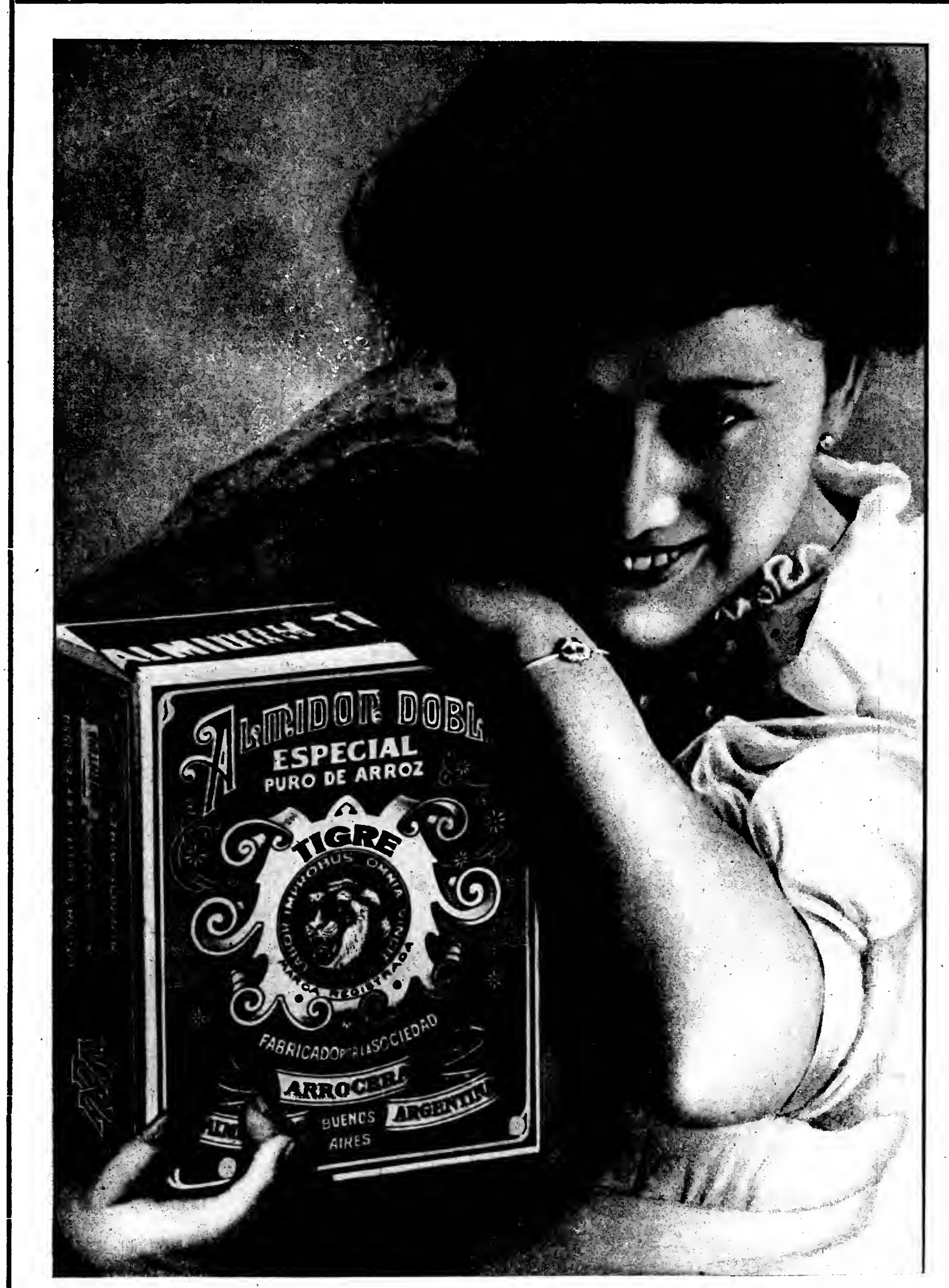
En el Salón Wittcomb expone actualmente el señor Alfredo Carman una serie de paisajes pintados de una manera juiciosa y sentidos con verdadera emoción de artista. Es un pintor original y fuerte que sabe independizarse de vanos prejuicios para ver la naturaleza tal cual es y extraer de ella las tonalidades más concordantes con su espíritu. Este proceso de selección interior y en cierto modo subconsciente apenas se vislumbra en la tendencia del artista a explotar tal o cual gama determinada; pero nada hay de violento, sino por lo contrario, de tranquila simpatía en sus grises y sus azules de una exquisita armonización decorativa.

Alfredo Carman, es, en resumen, un artista que comienza bien y al que podríamos augurar éxitos más lisonjeros si consigue afianzar por la observación y el estudio — fuentes de toda redención espiritual — los méritos muy particulares que presentan alguno de sus paisajes y sobre todo los que titula "Paisaje en Balcarce," "Alamos Azules," "Hacia la luz," etc.

EXPOSICION DE ARQUITECTURA

Se ha clausurado recientemente la V.ª Exposición Anual que se realiza en Buenos Aires bajo los auspicios del Centro de Estudiantes de Arquitectura.

El éxito de este certamen — al que nuestro público atribuye especial interés — ha superado el de los años anteriores gracias al buen criterio que imperaba en su conjunto donde hemos visto obras de verdadero mérito ceñidas al doble aspecto, profesional y artístico, que reviste el salón de arquitectura. Proyecto de aplicación práctica o de fastuoso decoro para la vida, todo lo que hemos visto en esta exposición lleva el carácter esencial de la obra de arte en lo que trasciende a los ojos y al sentimiento.



ALMIDON TIGRE

PARA EL PLANCHADO DE LUJO

Una profecia



Iperbiotina Malesci

del Profesor Dr. Malesci, de Firenze (Italia).

Admirable preparación para combatir la neurastenia, senilidad prematura, carencia física y moral, anemia y clorosis, enfermedades de la sangre, padecimientos de las señoras, peligros de la adolescencia, memoria debilitada, convalecencia de enfermedades, insomnio y jaqueca nerviosos.

Hace ya años que el ilustre fisiólogo Brown-Sequard, de la Academia de Medicina de Paris, asombró al mundo con los resultados que obtuvo inyectando en el cuerpo humano jugos orgánicos de animales, con lo cual demostró prácticamente, sin dejar lugar a duda, la facilidad con que podía llevarse al organismo debilitado del hombre, la savia robusta y vigorosa de las razas inferiores.

El doctor Malesci, fundándose en estos experimentos [illegible] y firme creyente en los estudios del sabio citado, dedicó sus esfuerzos durante mucho tiempo a perfeccionar la [illegible] escuela y sobre todo a buscar la forma de obtener el mismo resultado que Brown-Sequard, sin necesidad de la peligrosa y molesta inyección.

Ese resultado es: la Iperbiotina Malesci.

La Iperbiotina Malesci está compuesta con el elemento activo del jugo orgánico de animales jóvenes y vigorosos debidamente combinado con otras sustancias tónicas de origen vegetal y animal, pero con exclusión completa de los productos minerales.

La escrupulosidad con que está preparada la Iperbiotina Malesci, constituye la mejor garantía para el enfermo, pues ni un solo frasco sale del laboratorio sin que su contenido haya sido previamente esterilizado según el sistema Pasteur y sin que su perfecta inocuidad haya sido plenamente comprobada.

La Iperbiotina Malesci ha sido llamada por médicos eminentes "el gran descubrimiento científico de las épocas modernas", y los hechos prácticos, así como el favor siempre creciente que se le dispensa en el mundo entero, corroboran esa opinión tan halagadora para su inventor.

Pasarán días, pasarán años!

pero llegará un momento que al historiar los éxitos de las grandes preparaciones de base científica, ocupará lugar preferente

Iperbiotina Malesci

Sus maravillosas propiedades no se discuten; sus efectos nunca fallan.

Preparación patentada del Establecimiento Químico Dr. Malesci - Firenze (Italia). Inscripta en la Farmacopea Oficial del Reino de Italia.

VENTA EN DROGUERIAS Y FARMACIAS

M. C. de Monaco - Unico Concesionario - Importador en la República Argentina. VIAMONTE, 871 - Buenos Aires.

NOTA. — No habiéndose mínimamente alterado el precio de la IPERBIOTINA MALESCI, no debe pagarse absolutamente precio superior de lo que comúnmente se ha pagado.

·AVGVSTA·

REVISTA DE ARTE

NOVBRE.
1918



VOL. I
NO. 6

624 VIAMONTE 632
BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL

PRECIO = $.1.00

▷ AVGVSTA ◁

REVISTA DE ARTE

DIRECTOR ARTÍSTICO, FRANS VAN RIEL JEFE DE REDACCIÓN, M. ROJAS SILVEYRA

SUMARIO DEL 6º NÚMERO

Sorolla: su vida y su arte ... ... RAFAEL DOMENECH
El Castillo de Dorfold (Cheshire) ... ... T. GRANT
El mar en la decoración ... ... M. P. VERNEUIL
Frank Brangwyn (Affichista de guerra) AUGUSTO C. TOSATTO
El tesoro del Domo de Aquila ... ... P. PICCIRILLI
Tipos de España, por Morerod ... ... M. PEVERT
Los frisos de Blanco Villalta ... ... M. ROJAS SILVEYRA
Pláticas de "AVGVSTA" ... ... LA DIRECCIÓN

Redacción y Administración { 624, VIAMONTE, 632 - BUENOS AIRES
UNIÓN TELEF. 225, AVENIDA

PRECIOS DE SUBSCRIPCION:

República Argentina, por año .. .. $ 12.—
,, ,, por semestre .. .. ,, 6.—
Sud América por año .. .. ,, 15.—

Se subscribe en esta administración y en las principales librerías.



SOROLLA
SU VIDA Y SU ARTE



"ALDEANOS LEONESES"
POR SOROLLA

VOL. I No. 6 – Noviembre 1918.



"EL BOTE BLANCO" POR SOROLLA

SOROLLA
SU VIDA Y SU ARTE

No siempre la historia del arte puede presentar casos de la evolución clara y franca de un temperamento individual; bien por el modo de producirse éste, bien por falta de datos suficientes para reconstruir esta evolución la crítica histórica. En Sorolla ocurre lo contrario: datos los hay en abundancia y recogidos directamente; el caso de su evolución artística es de lo más claro y lógico que imaginarse quepa. Viendo sus primeras obras, y conociendo el ambiente artístico en que ha ido moviéndose, la crítica puede hallar el hilo conductor del desarrollo de su temperamento, y ver que las fases de la vida artística de ese maestro han sido como era preciso que fuesen y se han sucedido con un rigor lógico inflexible.

Tal vez nos falte distancia cronológica para poder enfocar bien la obra toda de Sorolla, y colocarla en su debido sitio en el campo de la historia del arte, tanto desde un punto de vista de técnica como de estética pictórica. Pero, lo que en ese enfoque pueda hoy perderse, se gana, en cambio, con creces, en saber comprender y sentir el temperamento de nuestro pintor y el de su medio ambiente.

Sorolla es valenciano, y el medio ambiente fundamental de su arte ha sido Valencia. Por encima de todo, es hoy por hoy el pintor de la tierra levantina.

No creemos nosotros que todo el fondo de la obra de Sorolla sea únicamente el de ese regionalismo artístico, no; hay en ella un doble y más substancial carácter, no solo nacional sino universal, siquiera tenga como punto de partida aquél, de más pequeños límites.

Nació Sorolla en Valencia el 27 de Febrero 1863. Dos años después morían del cólera sus padres, y fué recogido por sus tíos carnales Dª Isabel Bastida y su marido D. José Piqueres. Criaron éstos a Sorolla con el cariño de padres. En su modesta condición de artesanos, procuraron hacer de su sobrino un trabajador culto. Enviáronle a la Escuela Normal, para que hiciese sus estudios de primeras letras; pero bien pronto los maestros y los tíos de Sorolla hubieron de convencerse de que la inclinación de éste no era ni del lado del oficio de su tío ni tampoco del de las letras. Emborronaba cuantos trozos de papel caían en sus manos, y sus estudios eran *ilustrar* los libros suyos de la Escuela. Lejos sus tíos de empeñarse en contrariar la voluntad de Sorolla, lleváronle a la Escuela de Artesanos, primero, en donde aprendió con Don Cayetano Capuz los rudimentos del dibujo, y más tarde, a la edad de 15 años, ingresaba en la Academia provincial de Bellas Artes de San Carlos.

Los progresos en ella fueron rapidísimos.

Su tío procuró atender a todos los



"PESCADORAS VALENCIANAS"
POR SOROLLA



"MRS. ALEXANDER" POR SOROLLA

de quien era el muchacho autor de la obra, y, al saber sus condiciones de vida, tomóle bajo su protección. Fué Don Antonio García un nuevo padre para Sorolla, que continuó la obra meritísima de aquellos bondadosos artesanos.

Sorolla ya no tuvo que preocuparse en obtener con su paleta recursos económicos para atender a sus estudios de arte. Dedicado por completo a ellos, sus progresos fueron tales que en 1884, a los 21 años de edad, presentaba a la Exposición Nacional de Madrid sus cuadros *El Dos de Mayo*, por el que obtuvo segunda medalla, y una cabeza de estudio.

Al pintar Sorolla su cuadro *La vuelta de la pesca*, en el verano de 1894, afirmó su personalidad artística. Acabaron los años de aprendizaje, de tanteos, de concesiones y luchas contra el ambiente artístico que le rodeaba.

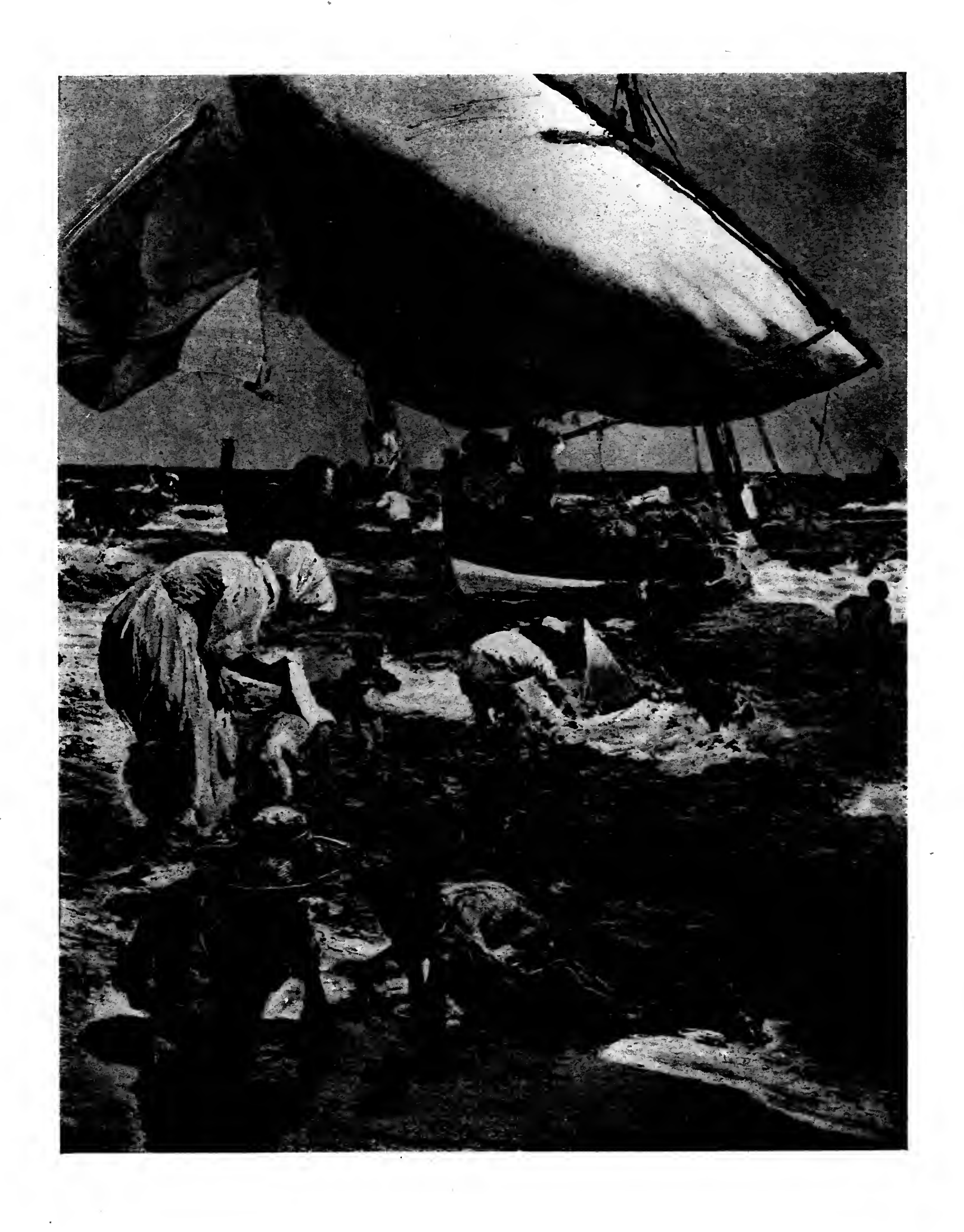
gastos de su educación artistíca; pero éstos eran superiores a sus recursos económicos, y Sorolla, en la niñez aún, tuvo que pensar en pintar *cosas* para vender y ayudarse, así, en los gastos de sus estudios de arte. Un día vendió, a un pequeño negociante de antigüedades, un ***bodegón*** por la suma de cien reales, mitad cobrados en metálico y mitad en trastos viejos. Pocos días después, un fotógrafo de Valencia, persona de gran temperamento artístico y de los primeros que en España supieron llevar la fotografía por la senda del arte, vió, en casa del comerciante de antigüedades, el cuadrito de Sorolla; admiró la excelencia con que estaba pintado, lo compró en unos cuantos duros, se enteró

La visión de la costa levantina y del paisaje valenciano y la vida de sus gentes, se afinará cada vez más en Sorolla, y siempre serán aquellos asuntos los que persistirán en sus obras, expresados con un perfeccionamiento técnico cada vez mayor.

¿Puede tachársele de poco original? ¿Es, la sencillez del tema pictórico, superficialidad en el ideal?

Contestaciones afirmativas, las hemos oído algunas veces.

Debemos confesar que el deseo de originalidad en los asuntos artísticos es uno de los males mayores que padece el arte contemporáneo. Artistas y público se equivocan al creer que la originalidad



(FRAGMENTO)

"PLAYA DE VALENCIA"
POR SOROLLA

de la obra de arte estriba en la *novedad* de su asunto. ¡Cuánto torturan los primeros su imaginación para encontrar temas nuevos! ¡Cuántas veces estos deseos conducen al artista a pensar y realizar cosas extravagantes!

La originalidad está en la visión personal e intensa de la naturaleza y de la vida, y en traducir esas visiones cada vez con mayor perfeccionamiento.

Sorolla no se ha sentido tocado de ese mal contemporáneo de la originalidad. Ha contemplado mil veces el mismo rincón de la naturaleza y los mismos hechos; ha procurado sondear sus caracteres típicos y ha luchado por expresarlos cada vez más clara e intensamente.

La barca pescadora que sale de la playa o vuelve a ella, es un tema que lo repite una y otra vez; comparad su cuadro existente en el Museo de Luxemburgo con aquel otro titulado *Sol de la tarde*. El tema no ha variado; el segundo es tan original como el primero y más perfecto que éste en su expresión artística.



"ALDEANOS LEONESES" (FRAGMENTO)

Sorolla no ha tenido otro ideal que el de llevar a sus cuadros las formas típicas de la gente de mar, de los pescadores y de los niños criados en las playas levantinas; las barcas, los toros, el ambiente salobre y la luz intensa descompuesta en mil tonalidades distintas cambiando a cada momento.

El cuerpo rudo del marinero, de grandes espaldas, piernas recias y de movimiento torpe; la mujer y el niño de playa, toscos y curtidos por el sol y el aire salobre; el mar cambiando incesantemente de matices; la arena húmeda con cien tonos irisados; los barcos ventrudos y negros, las velas latinas agitadas por la brisa marina e iluminadas por el sol de mediodía con tonos suaves, o por el sol de la tarde con matices encendidos; y todo esto unido en admirable bloque, nunca la naturaleza como un simple fondo puesto a los personajes del cuadro, sino como perfecta penetración mutua del hombre y la tierra, el mar y la luz: éstos han sido los temas queridos de Sorolla, vistos con ojos de pintor. El ideal no ha ido más allá de la forma, la luz y el ambiente: la vida del hombre la ha presentado siempre sencilla y sólo en aquel aspecto suyo que pudiera ser claramente expresado con los recursos propios de la técnica pictórica.

Así, hay en todos sus cuadros una perfecta concordancia entre el ideal y la forma expresiva de su arte. Los asun-

tos no han forzado el lenguaje de éste; antes al contrario, han sido vistos y elegidos para manifestarlo con toda su naturaleza propia y aptos para desarrollarlo esplendorosamente.

Estos caracteres de la obra de Sorolla subsisten en todos sus cuadros a partir del pintado en 1894, *La vuelta de la pesca*, con excepción de aquel de 1898, *¡Aun dicen que el pescado es caro!*, y el de 1899, *Triste herencia*. Fueron estos dos las últimas concesiones hechas al ideal romántico del arte pictórico, y dos paréntesis abiertos por última vez en la evolución propia del arte de Sorolla.



"MISS SIPSON" POR SOROLLA

En éste hay tres grandes fases perfectamente definidas: una que abarca desde 1894 hasta 1901, en que pinta sus cuadros de Jávea; la segunda que termina en 1907, y la tercera que, a partir de esta fecha, llega hasta el presente.

En 1895 concurrió Sorolla al Salón de los Campos Elíseos con sus cuadros *Trata de blancas* y *La vuelta de la pesca*, siendo éste premiado con una segunda medalla, que le valió a su autor la distinción de artista *hors concours*.

El mismo año exponía en Madrid su cuadro *La bendición de la barca*. Al año siguiente presentaba en la Exposición de Berlín su lienzo *Pescadores valencianos*, por el que obtuvo medalla de oro. En 1897 concurría de nuevo al Salón de París con su cuadro *Cosiendo la vela*, llevado luego a las Exposiciones de Munich, Internacional de Viena, a la de Madrid de 1899 y por último a la Universal de París, obteniendo medalla de oro en las de Munich y Viena. Toda esa larga serie de triunfos llega a ser coronada con la más alta recompensa: en la Exposición Universal de 1899, el Jurado internacional otorga al cuadro *Triste herencia* el premio de honor; al año siguiente, este cuadro obtiene la misma distinción en Madrid. La obra realizada por Sorolla hasta 1900 valía esa consagración de gran pintor; la obra que realiza luego el artista valenciano es más intensa y más perfecta.

Caracterízase, la fase pictórica de Sorolla, que abarca el período comprendido desde 1894 a 1901, por una mar-

cada tendencia a expresar la forma, unida al color íntimamente, formando una sola cosa, tendencia que tiene sus raíces en la época precedente, poco pictórica y sí muy plástica.

Sorolla es por propia naturaleza, *pintor;* sabe cubrir prontamente y sin fatiga una tela, por grande que sea, y sabe para qué sirve la paleta. Se encariña con la vida de la luz; a cada paso ve más intensa y finamente sus matices, al ser descompuesta por la atmósfera y por las cosas. Instintivamente va llegando a la clara visión espiritual de la vida con que la luz anima la naturaleza, y poco a poco va comprendiendo que la pintura es el arte de la luz, como la escultura lo es de la forma animada; la arquitectura de la geométrica; la música del sonido y la literatura de las ideas y de los sentimientos humanos. Nosotros creemos que este deslinde (en lo que a la pintura afecta) de las artes particulares, ha sido una de las causas más poderosas de los progresos realizados por Sorolla.

Esta fase que estudiamos de su vida artística, es sumamente lógica en el momento de presentarse en los aspectos de su evolución. Recordad los cuadros anteriores a 1894; la forma se sobrepone en ellos a sus condiciones pictóricas; la fotografía los reproduce bien. Se ha estudiado la estructura y la calidad de cada cosa, y se han unido éstas y los personajes del cuadro, más que por una visión real de la naturaleza, por prácticas de taller y fórmulas técnicas, heredadas de las generaciones artísticas del pasado. En este sentido, Sorolla trabajó mucho por cuenta ajena e histórica y poco por cuenta propia. Sirvióle esto, sin embargo para recoger y asimilarse la tradición.

Con este caudal y su temperamento de pintor, se puso frente a la naturaleza y, por añadidura, en un rincón de ella lleno de una luminosidad intensa, y hubo de ver necesariamente que las cosas llegan a nuestros ojos no con su forma propia, perfectamente definida, sino alterada por el ambiente y la luminosidad en que se hallan sumergidas.

Desde este momento, su visión plástica del natural había de tomar un rumbo muy diferente y apartarse de un modo grandísimo de aquella que le es propia al escultor, siempre y cuando éste no



"ENTIERRO DE CRISTO" POR SOROLLA

comete la tontería y la falsedad de meterse en el campo de la visión pictórica.

La impresión constante que recibimos frente a los cuadros de Sorolla es la de una vida robusta, sana y alegre.



"DESPUÉS DEL BAÑO" POR SOROLLA

Si observáis detenidamente sus obras, veréis en ellas una predilección por el movimiento. Es la anotación rápida de los cambios fugaces de la luz; es el salto brusco de un color a otro; la ejecución nerviosa, sin arrepentimientos, fácil, el aire hinchando las velas y agitando los trajes; el empuje de las olas sobre la costa rocosa; la espuma deshaciéndose sobre el lecho de arena; los toros hendiendo el aire con el testuz y rompiendo las masas de agua. Poco a poco, esa expresión de movimiento va haciéndose más sensible. En Jávea, pinta unos muchachos nadando; más tarde, en los jardines de la Granja, unas niñas saltando a la comba; luego, en la playa valenciana, el movimiento se desborda en los juegos de los niños que corren sobre la arena o penetran en el mar.

A tal extremo lleva Sorolla esta expresión de vida, que nos la hace sensible en los movimientos más finos del cuerpo humano; recordad a este propósito sus cuadros *Después del baño*, de 1899 el uno y de 1903 el otro. En el primero, hay un pequeñuelo sacado del agua por una mujer; veréis cómo el niño se encoge por la sensación de frío y parece que tiembla todo su cuerpecito. En el segundo, la expresión es más refinada: a otra criatura, recién salida del baño y envuelta en una sábana, se le anima la cara con la sensación agradable de calor que va sintiendo.

Esas manifestaciones de vida las veréis siempre en los cuadros de Sorolla. Por eso, bien podemos decir que los cuerpos de sus personajes, con mostrar una construcción anatómica perfecta, revelan en mayor grado su expresión fisiológica. Es la diferencia que hay entre un desnudo académico y un hombre vivo.

Su producción, como retratista, ha sido grande. La originalidad no siempre se manifiesta en ella en tan alto grado como en sus cuadros. Si recordais la serie de caracteres con que hemos tratado de ir definiendo su temperamento, veréis que esto es lógico.

En el retrato, la expresión toda se concentra en la cabeza, a lo sumo en el cuerpo. Los accesorios con que éste puede ir recubierto, frecuentemente amenguan la expresión del rostro; el escenario en que el artista coloca el retratado, aun distrae más nuestra atención, y así la imagen pierde intensidad de vida.

Por otra parte, el juego de luces en el retrato puede fácilmente modificar su expresión individual; la luz, en vez de ser señora ha de ser sierva. Las opulencias del color han de tener una importancia secundaria. Todo debe subordinarse a manifestar intensamente los rasgos típicos del retratado, y en esto hay que convenir en que la forma es el elemento principal.

Y ésta ha de ser analítica y no sintética. Las particularidades del rostro deben anotarse con toda escrupulosidad. La forma de la nariz, del frontal, del

maxilar inferior, con el acuse más o menos enérgico del menton y de la línea semicircular; el desarrollo de los párpados y su orbicular, la mayor o menor depresión del esfenoides, los pómulos, el modo de plegar los labios; en fin, todas esas pequeñas particularidades del rostro, que son como la expresión más materializada de la individualidad del retratado, tienen una importancia capitalísima. Recordad los retratos de Durero, de Holbein el Joven y de Lucas de Cranach, los de Vinci, los florentinos del siglo XV, los venecianos, los de Van Eyck o Memling, los de Moro, aquellos otros de los maestros holandeses, los del Greco, Velázquez y Goya, y a pesar de la diversidad de escuelas y épocas, en todos ellos veréis como el análisis de la forma y la anotación de sus detalles existe siempre.

Viene luego la espiritualización de todos esos rasgos físicos, la determinación del carácter moral de la persona retratada al sentir intensamente todo esto.

"NIÑOS JUGANDO EN LA PLAYA" POR SOROLLA

Sorolla lo consigue; no siempre, sin embargo. Recordad los retratos de Cossío, de Beruete, los de Franzen, Echegaray, Blasco Ibáñez, el de Cajal, y, por encima de todos éstos, el de María Clotilde en el Pardo, la hija mayor del pintor valenciano.

En otros hallaréis una postura elegante, magnificencia de ejecución y una paleta rica. En cambio, en los anteriores, los fondos casi negros, los trajes obscuros, la simplicidad de elementos y accesorios hacen que la figura del retratado se destaque sencilla y enérgica.

En la historia de Sorolla hay un hecho que nosotros juzgamos de gran importancia; fué aquél un viaje a los museos belgas y holandeses. El estudio de sus viejos maestros ha contribuído indudablemente mucho a robustecer el temperamento de Sorolla. Tomad en cuenta que ese viaje se realizó antes de pintar su gran cuadro *Sol de la tarde*. Nosotros no hallamos en sus obras anteriores el vigor y la energía de ejecución, y aun de concepción que encontramos en ese lienzo y los pintados después.

Una visión superficial de la obra más moderna de Sorolla os revelará un espíritu tan grande de arte del presente, que parece que en ella estén rotas las cadenas que pudieran unirle al pasado. No hay tal hecho. Su arte hunde las raíces en el de otros tiempos.

RAFAEL DOMENECH.



LA FACHADA VISTA DESDE EL PARQUE CASTILLO DE DORFOLD

EL CASTILLO DE DORFOLD EN CHESHIRE.

EL Castillo de Dorfold está situado en la parroquia de Acton a pocas jornadas de distancia de la ciudad de Nautwich. Ciudad, parroquia y castillo son todos antiguos parajes cuyas historias se encuentran vinculadas estrechamente entre sí. Acton era un señorío importante y residencia ocasional, durante mucho tiempo, de los condes sajones de Mercia.

No es posible establecer la fecha exacta a que remonta la construcción del Castillo de Dorfold pero lo cierto es que ya se le menciona en las crónicas correspondientes al reinado de Enrique III, época en que el señorío de Acton pertenece a John Wetenhale que lo hereda con todas sus tierras y bienes raíces, incluso el parque de Dorfold, de Richard Wylbourgham. Todos estos nombres están arraigados en las más viejas familias del condado de Cheshire y sus descendientes, emparentados por alianzas sucesivas, figuran, durante varios siglos como propietarios del famoso castillo.

Ormerrod, historiador del Condado de Cheshire describe así el castillo: "es un elevado y espacioso edificio de ladrillo provisto de grandes ventanas salientes y rodeado de pequeñas construcciones de mampostería exparcidas en un amplio jardín circundado por altos muros de ladrillo. Estos muros se caracterizan por su decoración ornamental en la que abundan armoriales y divisas esculpidos en piedra".

Después que se convirtió en cervecería y más tarde en fábrica de tejidos, las autoridades del condado establecieron en las construcciones exteriores del jardín la sede de sus tribunales de justicia y sus puestos de policía.

Del primoroso carácter arquitectónico que tenían los célebres jardines de Dorfold podemos juzgar por la puerta en piedra esculpida que reproduce nuestro grabado. Sobre la portada central levántase un

arco en forma de frontón y en ambos lados de la puerta, propiamente dicho, se extienden dos panes de muro coronados por otros tantos leones de piedra de un gran valor decorativo. Estos panes de muro, socavados en forma de hornacina que contienen los bustos de Jacobo I y Ana de Dinamarca, determinan el verdadero estilo del edificio; y en efecto, sabemos que Rodolfo Wilbraham edificó el castillo de Dorfold, como lo vemos hoy a mediados del año 1616.

En su aspecto general, Dorfold está ceñido al gusto de su época y al carácter del país; es decir que responde al estilo nativo, mezcla del Renacimiento italiano y del normando medioeval, que los señores ingleses adoptan para sus casas de campo hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo su estilo no guarda mucha semejanza con el Palladianismo integral que Iñigo Jones introdujo al regreso de su segundo viaje por Italia por la sencilla razón de que, para ese entonces, estaba ya construído el Castillo de Dorfold.

Los principios arquitectónicos que manifiestan son totalmente distintos de los que imperan en Raynham o Colechill—obras maestras del mencionado arquitecto—cosa que viene a desvirtuar la vaga tradición que atribuye los planes de Dorfold al mismo Iñigo Jones. Este maestro se había anticipado a su época y su arte tiene ciertos caracteres de independencia radical. Dorfold, en cambio, es apenas de su tiempo y prima en él una tendencia arquitectónica más bien conservadora.

El "hall" medioeval inglés era al mismo tiempo sala de recepción y comedor y en él se entraba por un gran pórtico a mamparas laterales. El "hall" que introdujo Iñigo Jones — y que prevaleció largo tiempo después de su muerte — era una simple antecámara de acceso; un noble recinto de recepciones solemnes que daba acceso a una serie de salones igualmente suntuosos y unía directamente la casa con el exterior.

Por más que los hábitos de vida habían perdido todo carácter medioeval cuando Dorfold fué edificado su plano de construcción no difería mucho del es-



DETALLE DEL JARDÍN. CASTILLO DE DORFOLD.



"VISTA CONJUNTA DEL JARDÍN
CASTILLO DE DORFOLD"

tilo reinante en la Edad Media. Por lo demás, cuando prevalece el espíritu clásico de ese período, la simetría exterior es casi indispensable. Cuando los arquitectos del período de Elizabeth querían conciliar estas exigencias tan contradictorias optaban, lisa y llanamente, por uno de ambos planos. En el caso de los edificios muy elevados. tales como Montacute, Kirby o Dodingtton, el pórtico era el objetivo central pero el "hall" solo ocupaba una parte mínima de la planta baja dejando dos espacios libres a la izquierda y la derecha del pórtico. Cuando un espacio más limitado entre las dos alas laterales impedía tal distribución, la principal ventana del "hall" ocupaba el centro dejándose para el pórtico un sitio cualquiera de acuerdo con la configuración general del ambiente. Tal es, por ejemplo el plano de Chasleton en Oxfordshire, de Stauton en Noucester, de Whitton en Salop y tal es, también el de Dorfold en Cheshire pero, debemos agregar que el "hall" en estos casos no es de grandes dimensiones ni de altura considerable; ocupa solamente el nivel de la planta baja para dejar espacio al escritorio que ocupa el mismo sitio del piso inmediato superior. El escritorio del castillo de Dorfold conserva su carácter original y clásico. Sus cielo-rasos están decorados con pendientes de yeso y sus paneles ostentan dibujos heráldicos en los que alternan con frecuencia la rosa de Inglaterra, el cardo de Escocia y la flor de lis de Francia; viene luego un friso de yeso que llega hasta la cornisa de la primorosa ensambladura cuyos geométricos paneles están divididos por pilares en secciones isodiamétricas y sobremontados por un amplio friso de cuero repujado. La puerta responde al mismo estilo y la majestuosa repisa de la chimenea, toda en madera tallada, corta la monotonía del friso de yeso, con su correspondiente guarda de cuero repujado. La sustitución del arco de la chimenea original por otro más moderno es la única modificación introducida en esta pieza desde la fecha en que fué construída. En cuanto al "hall" ostenta sobre la amplia chimenea que lo decora un retrato de Rafael Wilbraham con esta inscripción: "hujusee domus conditor, 1616," único vestigio de su origen jacobiano.

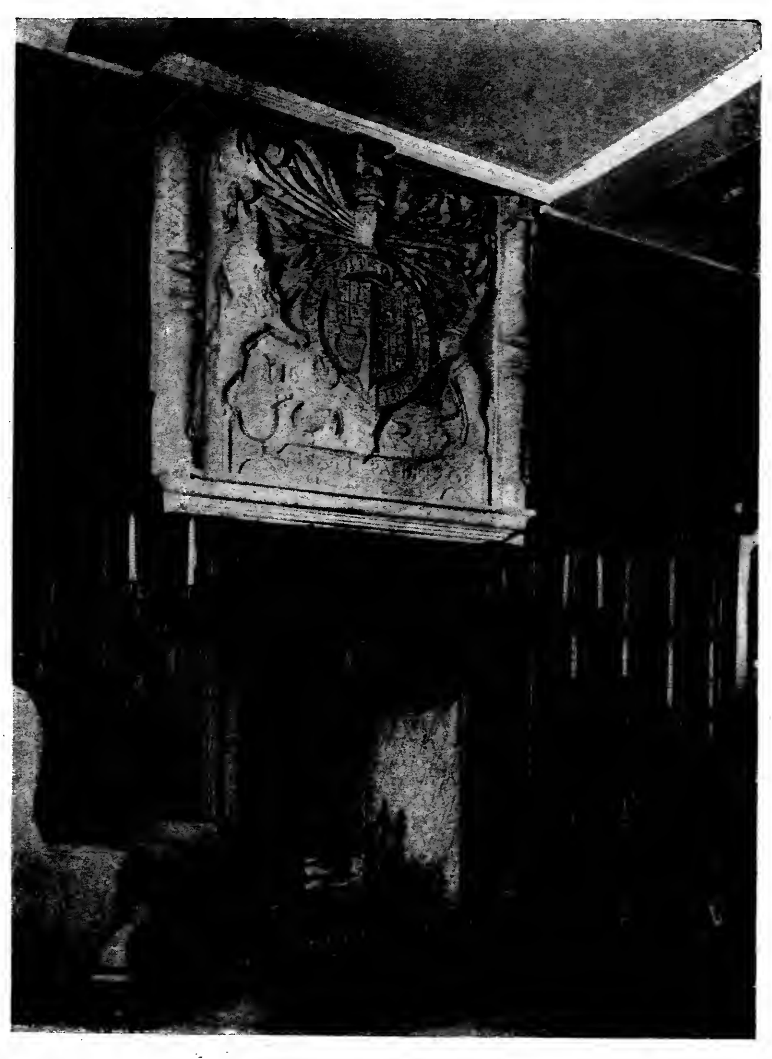
Cuando Ormerrod habla de "un alto edificio" se refiere más bién al carácter histórico que a las proporciones reales del castillo, porque la casa, si no precisamente baja, es, por lo menos, de una altura bastante común.

Todos los grupos y proporciones de la casa así



PUERTA DEL SIGLO XVI. CASTILLO DE DORFOLD.

como sus dependencias exteriores constituyen un conjunto verdaderamente admirable. Los pequeños pabellones que decoran el parque con la nota risueña de sus pintorescos aleros, aumentan la dignidad del edificio y la excelente disposición que se ha dado a sus jardines reemplaza hoy con ventaja al primitivo parque ovalado que databa del siglo XVII. La parte norte del jardín que quedaba libre entre dos filas de pabellones ostenta ahora una amplia y elegante balaustrada de mampostería. Un amplio espacio circular todo cubierto de césped verde contribuye a la mejor perspectiva del conjunto flanqueado por dos filas de majestuosos árboles. En el rincón noreste un pequeño boscaje de perales centenarios pone su nota decorativa que, en el tiempo de la florescencia, finge como una avalancha de nieve contrastando con la patina sombría de los muros. Son éstos de ladrillo rojo encuadrados por los bordes con refuerzos de piedra natural elemento de construcción que prevalece también en las cornisas, aleros y balaustradas del techo.



LA CÁMARA DEL REY JACOBO. CASTILLO DE DORFOLD.

Otra de las piezas famosas de Dorfold es la que se conoce hoy como la cámara del Rey Jacobo. La fecha de la chimenea que la decora data, como puede verse en el grabado, del año 1621. De ahí las iniciales "J. R." como las armas y atributos de Jacobo. El friso de yeso y las ensambladuras con portada que vemos en esta alcoba son verdaderamente admirables en la armonía conjunta que determinan los fríos tonos grises con la pátina oscura de las viejas maderas talladas en pequeños paneles al gusto italiano del Renacimiento.

Hasta mediados del siglo XVII Dorfold perteneció a la línea de los Wilbraham pero en 1754 fué vendida a Jacobo Tomkinson juntamente con el señorío de Acton, Hurleston y Croxston más una mitad del señorío de Wentenhale. Era Jacobo Tomkinson un burgués de Bostock pero se había establecido como abogado en Nauwich donde casó con una de las Wettenhales adquiriendo allí influencia y fortuna considerables. Tomkinson vivió cuarenta años en su propiedad de Dorfold enriqueciéndola sin cesar con obras de arte de mucho mé-

rito. El nuevo propietario introdujo reformas sustanciales en la arquitectura del castillo y la decoración de algunas piezas nos demuestra que prefería a todo otro el estilo en boga por aquel entonces. Era un hombre de buen gusto y sólida cultura que llamó a Gainsborough para que le hiciera algunos retratos de familia entre los cuales hay uno famoso en el salón comedor.



DETALLE DEL ESCRITORIO. CASTILLO DE DORFOLD.

Sus descendientes hasta el Reverendo James Tomkinson ocuparon Dorfold hasta la cuarta generación. Cuando murió en 1841 la propiedad pasó a su hija mayor Ana, que la cedió poco después a un hermano de Lord Tollemache, vinculado por matrimonio con los señores de Wilhabram, primitivos propietarios de Dorfold.

No debemos terminar esta reseña sin agregar a guisa de corrolario que, con todos los errores de concepto que afectan la armonía de su masa arquitectórica, el castillo de Dorfold representa el verdadero tipo de la vivienda señorial inglesa correspondiente al siglo XVI.

El preciosismo francés de la misma época y el carácter del Renacimiento italiano en el período de evolución hacia el Baroco, no influyen mayormente sobre la arquitectura inglesa que podríamos llamar *rural*. En las grandes ciudades el fenómeno de asimilación se presenta con relativo a frecuencia—aunque conservando siempre la individualidad del estilo británico puro, pero las viejas casas de campo mantienen, a despecho de todo, el carácter esencial normando; es decir, la conjunción del gótico medioeval y del Renacimiento dentro de un espíritu conservador y militar que nos habla a fondo del feudalismo tan arraigado en la sociedad inglesa hasta mediados del siglo XV.

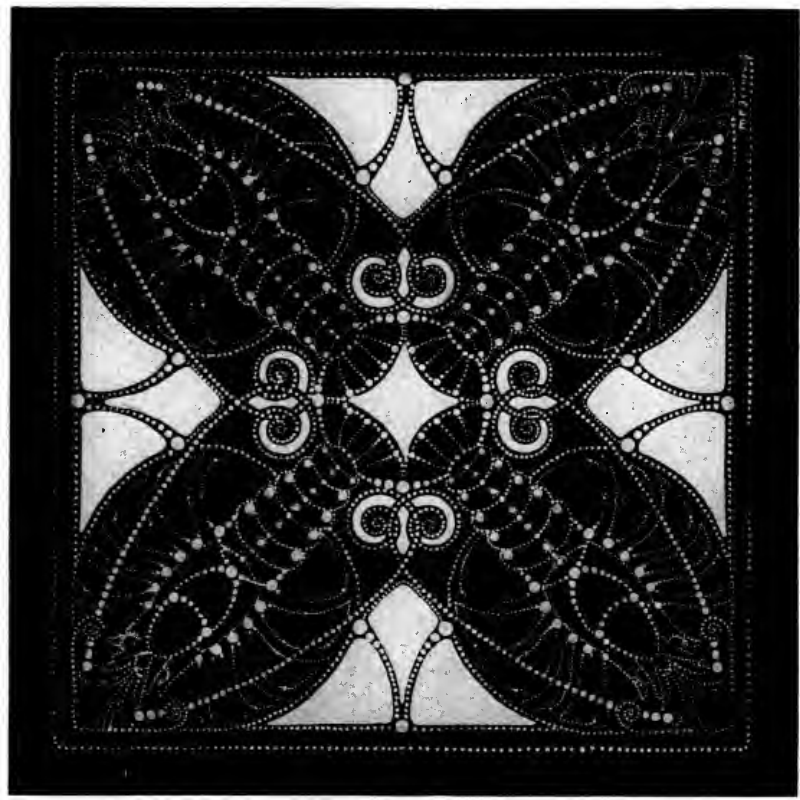
Dorfold es la casa nobilaria y solariega por excelencia. Sus muros sólidos han resistido el avance de los siglos y el furor de los motines populares. Recuérdense, en efecto, que en la primera mitad del siglo XVIII, fué centro de resistencia contra el movimiento revolucionario que encabezó Lord Byron en uno de sus frecuentes arraveas de romanticismo político. De este episodio que le da cierto valor histórico, Dorfold conserva algunos vestigios venerables.

T. GRANT.

EL MAR
EN LA DECORACION



"ESTUDIO DE LAMINARIA"
POR M. MEHEUT.

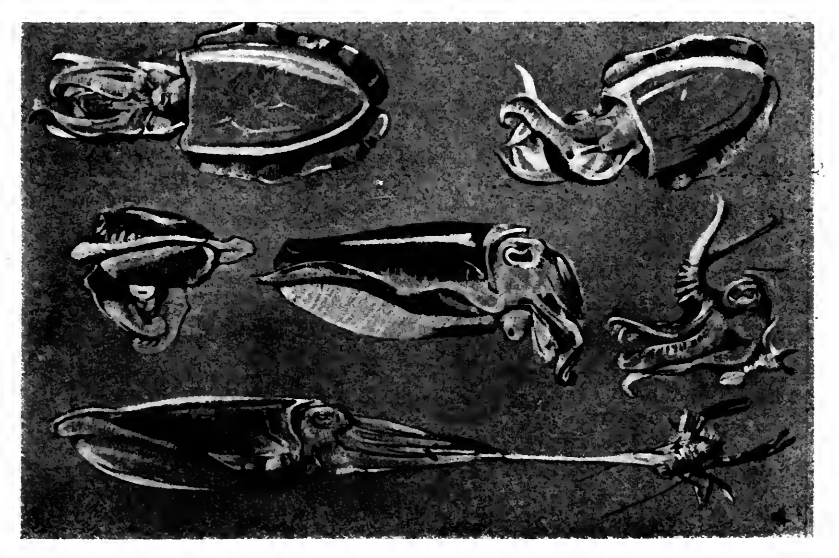


"FRISO BATICK" (LANGOSTA) POR M. P. VERNEUIL

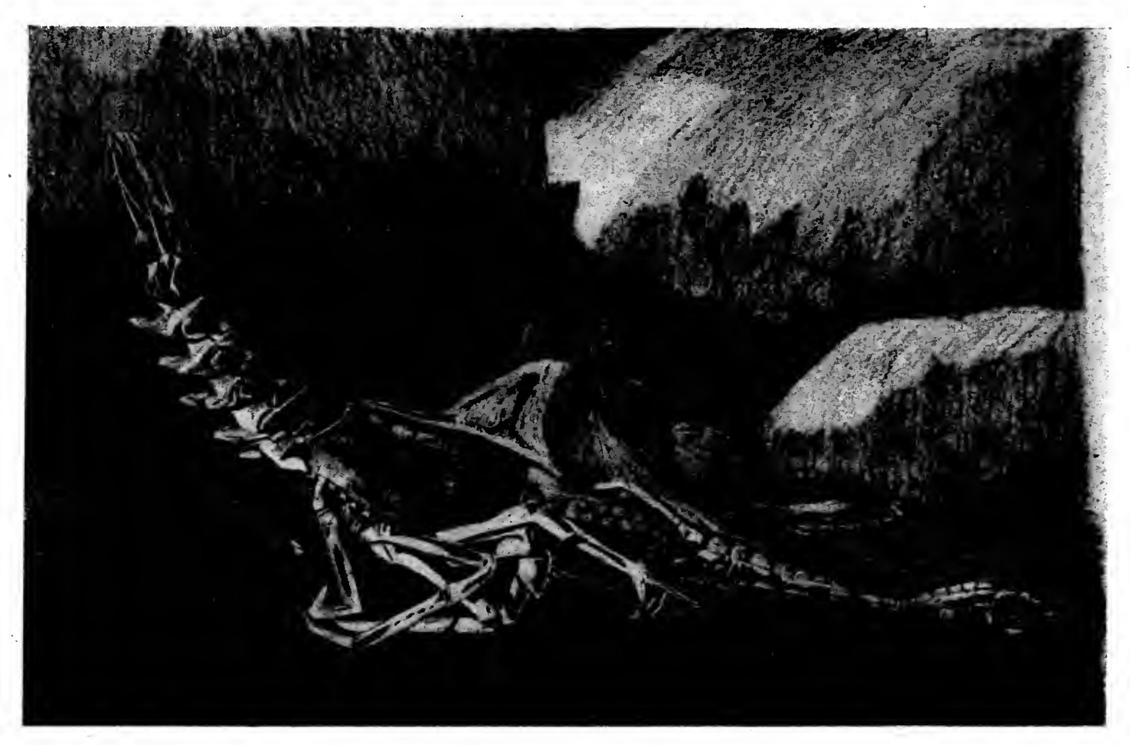
EL MAR EN LA DECORACION

EL estudio del mar, de sus bellezas, de sus esplendores no podría caber en un artículo de revista. El mar es, en verdad, un mundo aparte; un mundo inmenso y misterioso que los ojos humanos no penetrarán jamás del todo. Esbozar tan sólo en su conjunto este complejo tema importaría quizás salirme de los límites en que me propongo desarrollarlo. Trataré, entonces de acortarlo más aún prescindiendo de uno de los elementos más característicos de este vasto universo: los peces. Desde el punto de vista documentario que nos ocupa aquí puede parecer extraño, por lo menos, la supresión de los peces, en este artículo. De todos los seres vivos que se agitan en el mundo de las aguas es el pez, en efecto, el que más a menudo observamos y el que más puede interesar aparentemente al ojo del decorador. Suprimido el pez, ¿qué nos reserva el mar?

Nos reserva todo eso que podríamos llamar el estado llano del océano; todo lo rampante, todo lo que salta, lo que se desliza meticulosamente; los crustáceos ávidos, verdaderos bandidos acorazados; los pulpos monstruosos; los moluscos inquietantes; las estrellas, y las anémonas, verdaderas flores vivientes; las conchillas gráciles como joyas y las medusas inmateriales, trasparentes casi, que se dirían engarzadas de ópalos gigantescos. Eso en cuanto a la fauna



"CROQUIS DE CRUSTÁCEOS" POR M. MEHEUT

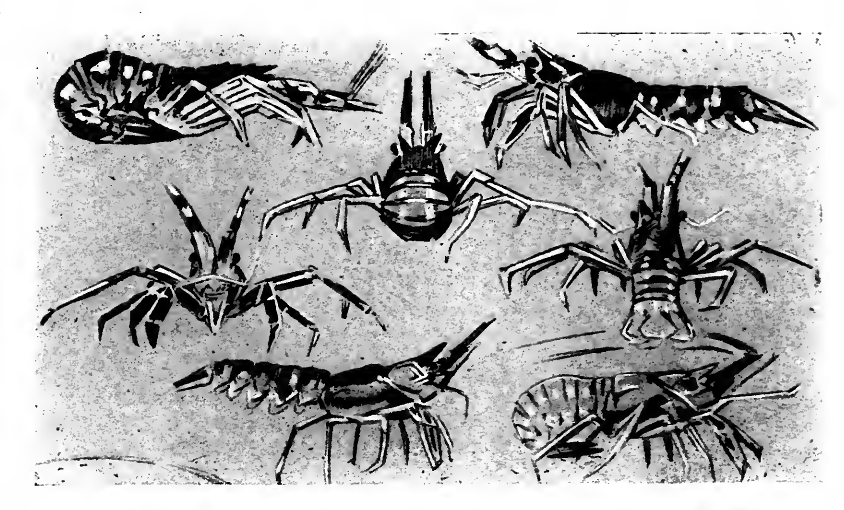


"LUCHA DE UN PULPO Y UNA LANGOSTA" POR M. MEHEUT

que la flora marina no interesa menos al artista. Tendríamos que recordar las vastas laminarias agitando dulcemente sus largos tentáculos, los hermosos "fucus", y los diversos géneros de alga que nos descubre el mar en las grandes mareas cuando parece retirarse un poco para permitir a los hombres el análisis de sus maravillosos misterios. La rápida ojeada que echaremos ahora sobre todo este mundo misterioso no puede ser metódica pues un artículo científico, así fuera en cuanto al rigor de la clasificación, estaría de más en esta página. Al azar de las imágenes trataré de explicar la existencia de los diversos seres que pueblan los abismos del mar y su posible empleo en la decoración artística.

El artista, por su parte, reflexionará sobre la utilización de estos seres extraños muchos de los cuales tienen una apariencia fantástica, fabulosa casi, a fin de que su fantasía sepa interpretar el gran enigma de la forma para aplicarla a la decoración de un vaso, de un encaje, de una joya.

Entremos, ante todo, en lo más profundo de lo horrible. Allí encontraremos un ser flácido, pero inquietante, cuyo aspecto perturba como una monstruosa pesadilla: es el pulpo que Víctor Hugo



"CROQUIS DE LANGOSTA" POR M. MEHEUT



"ESTUDIO DE MOLUSCOS" POR M. MEHEUT

ha descrito con tanta verdad en "Los trabajadores del mar".

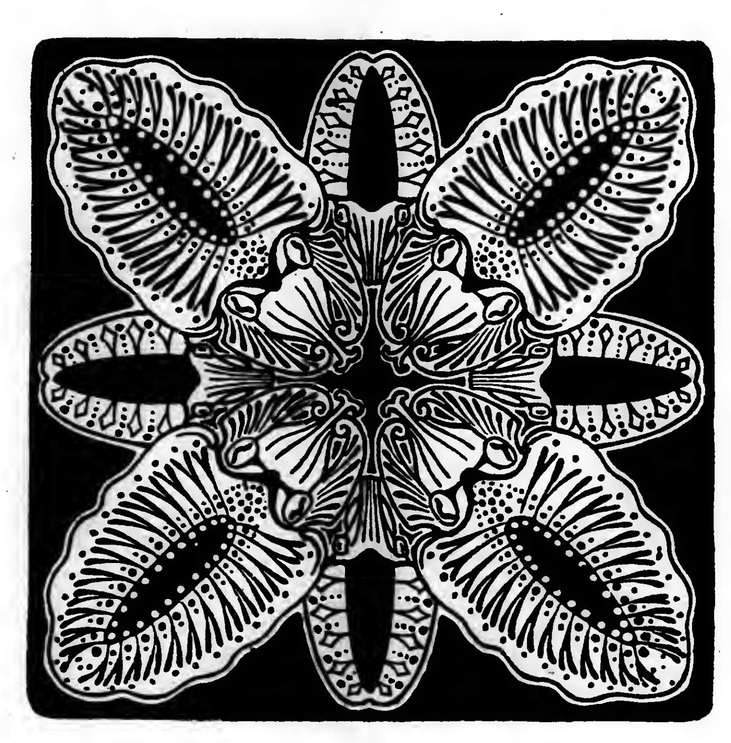
El que haya leído las maravillosas páginas del poeta francés comprenderá sin esfuerzo las leyendas que corren hoy como antaño acerca del fabuloso monstruo de los mares. Sin embargo, estamos lejos de la realidad y el pulpo que vemos de ordinario no es, ni con mucho, tan terrible como la hidra de Lerma o "kraken" de las fábulas nórdicas. Su aspecto, empero, no es menos repulsivo no obstante los ágiles movimientos de sus largos brazos torcidos en elegantes espirales que se explayan como látigos chasqueantes para dejar en descubierto su doble orden de ventosas.

Su cuerpo no es sino una especie de vejiga coronada por dos ojos vivaces, y su color es tan extravagante como su estructura. De ordinario la piel tiene un tinte gríseo, que a la menor excitación sube de tono al tiempo que la piel se eriza de rugosidades rojas que la recorren como verdaderas ondas cromáticas.

De talla mucho menor, los moluscos no tienen tampoco el aspecto fabuloso de los pulpos. No es el feroz bandido que mata por matar y cuyo aspecto es tan siniestro como repulsivo. Tienen, sí algo de raro, pero no desprovisto de cierto encanto. Sorprenden un poco, pero atraen la atención del observador por la gracia de sus movimientos, por el interés de sus hábitos y por la armonía de su variante coloración.

"Brillan con todos los colores — ha dicho Michelet—y su piel cambia a cada instante. Podríamos llamarles el camaleón de las aguas".

Por lo general, el cuerpo de los moluscos mide quince centímetros más o menos y tiene una forma ovalada: sus ojos son azules y están provistos de un párpado inferior. La cabeza, vigorosamente trazada, termina por ocho brazos provistos con cuatro órdenes de ventosas. El cuerpo parece recubierto por un manto largo cuyo extremo queda flotante y ondula sin cesar en graciosos movimientos. Las coloraciones de ese manto varían, según el



"MOLUSCO" POR M. P. VERNEUIL

momento, del blanco rosa o irisado de amarillo en estado de reposo, hasta el marrón estriado de oro que adopta en los momentos de excitación. El vientre presenta el más puro tono de ópalo que pueda imaginarse. Casi todos los géneros de los moluscos presentan una particularidad singular: cerca del corazón poseen una especie de bolsillo lleno de un líquido obscuro. Cuando un peligro cualquiera los amenaza arrojan el líquido que llevan de reserva y que al contacto del agua se vaporiza hasta formar una especie de nube que le permite sustraerse a la persecución de sus enemigos.

He aquí dos animales más extraños que bellos. ¿Pueden ser útiles al decorador? Su empleo no debe prodigarse, pero es aconsejable siempre que se use discretamente.

El pulpo, por de pronto, no debe emplearse en joyería, a no ser que se le estilice finamente acentuando la gracia de sus largos tentáculos.

En cuanto a los moluscos podemos sacar mucho partido de su rareza. Sin embargo no conviene hacer un empleo corriente de ninguno de ambos cefalópodos. Uno y otro pueden dar buenos motivos ornamentales a la cristalería artística y en general al estilo Batik porque su procedimiento, como se sabe, exige la estilización más extrema.

De un aspecto mucho más amable son los espirógrafos que representan nuestros grabados. En estado de reposo semejan un pequeño tubo de color gris a cuyo extremo surge una amplia corola hecha de hilos blancos o amarillos que a la luz se irisan de los más vivos colores, contorneándose en forma de elegante espiral. Especie de flor viva, contrasta con los animales que hemos descrito por la tranquilidad apacible de sus movimientos y por su preferencia por las aguas mansas de ciertos golfos.

Los espirógrafos no podrían servirnos, desde lüego para grandes motivos ornamentales, pero se prestan para graciosas interpretaciones en bordado, encaje y sedería. El cuero repujado y cierta clase



"ESTUDIO DE LAMINARIA" POR M. MEHEUT



"CROQUIS DE PULPO" POR M. MEHEUT

verdes o violetas se le ve navegar lentamente sobre los fondos rocosos donde se fabrica su vivienda. Su constitución es de lo más curiosa, pues consta de una envoltura calcárea compuesta de pequeñas placas poligonales. Esta es, precisamente, la envoltura que suele hallarse sobre las playas a la muerte del animal. Las placas que la constituyen llevan tres órdenes de apéndice: en primer término varias antenas espinosas y articuladas; luego los órganos ambulatorios guarnecidos en sus extremidades de

de esmaltes pueden hallar también una fuente de inspiración en estos seres maravillosamente sutiles.

Otro animal interesante para la estilización decorativa es la langosta. No necesitamos describirla con su caparazón espinosa de un hermoso tono cálido y la cabeza armada con un robusto par de antenas. Los japoneses han empleado siempre la langosta como elemento decorativo habitual en sus "poncifs", sus "kogos", sus "netzukes". Sobre todo, en los buenos períodos, los artistas nipones han sabido interpretar la langosta con una admirable simplicidad decorativa.

Entre nosotros, M. Meheut se ha caracterizado por sus ingeniosas interpretaciones de langosta entre las cuales recordamos un hermoso aldabón renacimiento. Hemos visto, también, una interpretación de langosta en el complicado estilo "batick". El animal se presta bien a esta técnica que exige una ejecución preciosa hecha toda de pequeños detalles extremadamente sutiles.

El equinoderma es otro de los misterios del mar. Es un animal pequeño del tamaño de un huevo de gallina y que habita en las aguas del Mediterráneo. Erizado de púas



"LÁMPARA INSPIRADA EN EL PULPO" POR M. SZABÓ



"PANEL CON MOTIVOS MARINOS"
POR LUCETTE P. VERNEUIL.



"ESTUDIO DE ESPIRÓGRAFO" POR M. P. VERNEUIL

su cara inferior, es decir en la parte del cuerpo que se encuentra de ordinario aplicado a la superficie de la roca, el equinoderma nos presenta sus poderosos órganos de masticación dispuestos en una forma tal que ha hecho designárseles con el nombre de Linterna de Aristóteles. Son cinco dientes blancos, incisivos, que convergen los unos hacia los otros y constituyen la parte externa de un órgano calcáreo interior bastante complicado y voluminoso.

Para cavar su nicho, el erizo de mar se adhiere a la roca por medio de sus órganos ambulatorios y valiéndose de los dientes a que nos referíamos antes comienza su paciente trabajo de picapedrero.

Michelet se maravilla a justo título de este trabajo titánico. "Cuando ha terminado de horadar su roca y de limpiarla prolijamente, comprende que ganaría mucho más en comodidad si de convexo que es su nido pudiera convertirlo en cóncavo. Así, el trabajo del equinoderma continúa noche y día en un obstinado empeño de mejorar su vivienda para los días de la vejez. El trabajo es la vida de este pequeño habitante de las aguas. Para ello se vale a las mil maravillas de los cinco dientes que tiene en la mandíbula inferior y que al soldarse con los años uno con otro, forman una especie de sólido pico para su faena de picapedrero.

Este pico de cinco dientes reposa sobre

ventosas y por último, los órganos pediciliares, especie de pequeñas pinzas que pueden abrirse o cerrarse a voluntad e implantadas, entre las dos anteriores, sobre sus correspondientes pedículos. Con la ayuda de estos diversos órganos el equinoderma o erizo de mar puede moverse con relativa rapidez y hasta deslizarse sobre las rocas de corte vertical.

Pero esto no es todo. Situados sobre



"ESTUDIO DE PULPO" POR M. MEHEUT

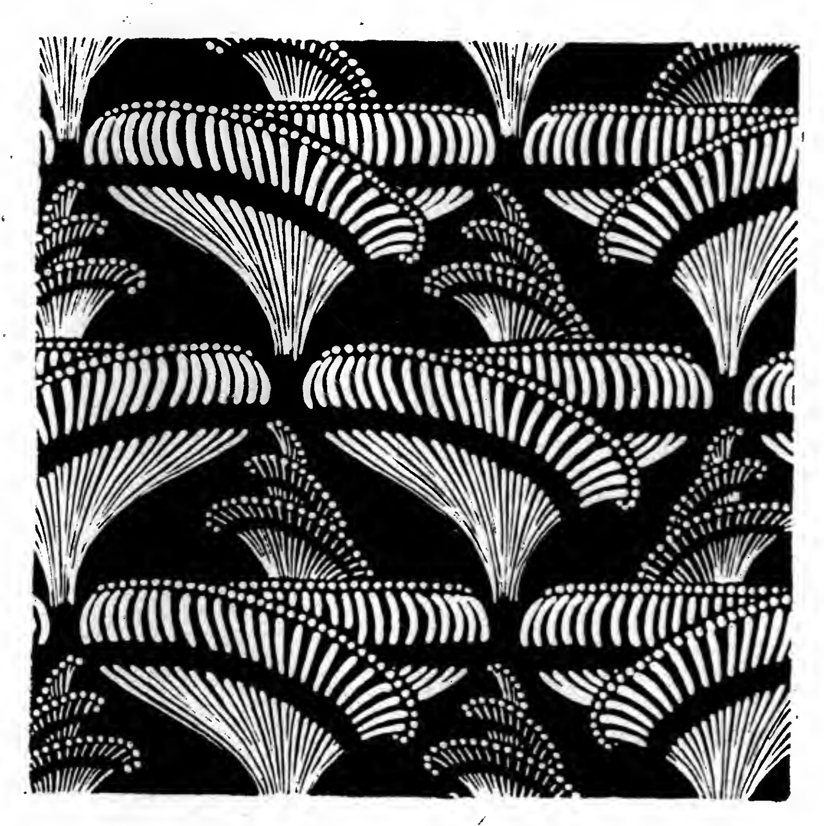
una sólida pero delicada estructura calcárea y gira sobre una especie de pivote elástico que le permite un juego perfecto".

Este picapedrero de las rocas, como le llama Michelet presenta exteriormente pocos recursos para el decorador. Su estructura calcárea no puede proporcionarnos muchos motivos interesantes pero las cosas cambian de aspecto si lo examinamos por dentro. La corona dental, sobre todo, puede proporcionarnos excelentes pretextos para la estilización decorativa. Es infinitamente variado el desarrollo que puede darse a este principio orgánico del equinoderma tomándolo en parte o en su totalidad.

En este artículo nos limitaremos hablando de la flora marina, a indicar un solo género de alga: la gran laminaria. Todo el mundo ha podido verlas al retirarse las grandes mareas. Su tamaño, aunque más no sea, llama desde luego la atención ya se las observe en el fondo de las aguas muy límpidas flotando en gráciles ondulaciones, ya sobre la playa después de una creciente tormentosa. Alcanzan hasta dos metros de longitud y tienen un vago aspecto de cuero aceitoso de un verde obscuro cálido y pronunciado. Su forma interesante debe sugerir muchas cosas al decorador desde los bulbos o grandes espinas de la raíz hasta los estambres fibrosos en que termina.

Mucho más interesantes resultan, desde luego, para la decoración moderna, los motivos tomados a la flora que no a la fauna marina. El ojo está ya acostumbrado en cierto modo a la gracia simple y armoniosa de las flores fantásticas que se abren en el fondo de los mares y el espíritu acoge con mayor benevolencia esos seres inofensivos, inmateriales casi, que se dirían creaciones de una mente de artista.

La planta marina tiene un misterio que no poseen los vegetales familiares al hombre. Su visión nos despierta vagos recuerdos de leyenda mística; y ante un hermoso coral, ante un espirógrafo de sutiles ramazones, ante una fabulosa alga marina evocamos inmediatamente el mito de los nibelungos, raspantes tras el oro maldito en el fondo del Rin fabuloso o el país maravillosamente azul donde Loreley sueña sus poemas.

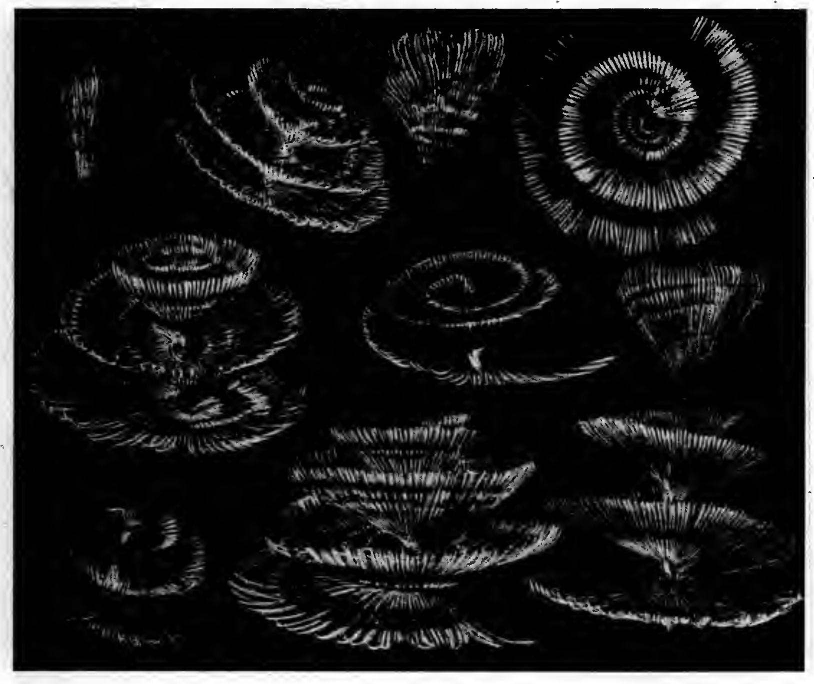


"ESPIRÓGRAFOS" POR M. P. VERNEUIL

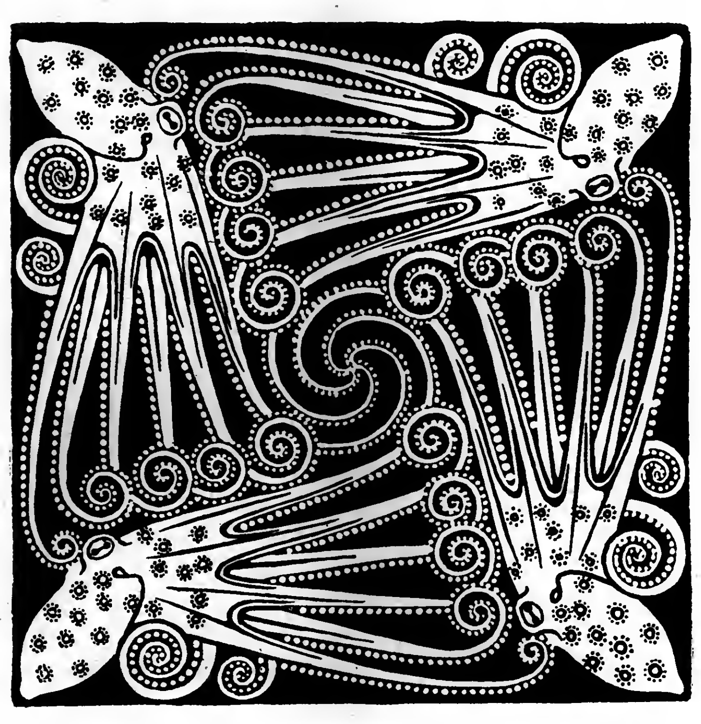
El mar es un símbolo de la vida pero tiene al mismo tiempo algo de ensueño y de quimera. Y se explica. Cerrado a la investigación audaz de los hombres, guarda en su seno profundo el misterio de los siglos, y es por eso que en todas las épocas y en todos los países, ha inspirado la imaginación de los artistas

como una representación esencial, como una prolongación, mejor dicho, del gran misterio teogónico que preside los destinos del universo.

Pero en el mar, como hemos dicho, hay una fauna y una flora. La fauna, hemos visto, tiene el carácter de lo horrible, de lo monstruoso, de lo trágico. Todos esos animales que se deslizan en el fondo del abismo acuático tienen algo de pesadilla y encarnan los espíritus malignos contrarios a la paz del hombre. La flora, en cambio, representa lo grácil, lo incorpóreo, lo sutil. Esas plantas inverosímiles que apenas tienen personalidad orgánica parecen talladas en gemas preciosas por un artífice del ensueño: sus corales multicolores resplandecen como el cofre de un magnate oriental y sus amplios follajes, traspalentes a fuerza de ser pálidos, sugieren quien sabe qué extraño misticismo herméticamente doloroso.



"ESTUDIO DE ESPIRÓGRAFO" POR M. MEHEUT



"PULPOS" POR M. P. VERNEUIL

Así pues la estilización decorativa que debe inspirarse siempre en los temas graciosos y en las ideas apacibles, encontrará siempre en la flora marina una fuente de infinitas seducciones. Ella ha tentado en toda época el espíritu de los artistas y la audacia de los soñadores; quiere decir entonces que la decoración moderna — hecha toda de audacia imaginativa —debe preferir la flora a la fauna marina cuando se proponga interpretar en una joya, en un vaso de cristal, en una grácil cerámica, o simplemente, en la tela, los grandes secretos de la armonía vital que el agua de los mares reserva a los hombres.


M. P. VERNEUIL.



"LA CRUZ ROJA EN EL CAMPO DE BATALLA" POR FRANK BRANGWYN

FRANK BRANGWYN "AFFICHISTA" DE GUERRA

ENTRE los pocos artistas, que han dado un eficaz tributo a la guerra – tributo de arte, naturalmente — debemos mencionar en primer término al dibujante inglés Frank Brangwyn. El valeroso artista ha librado en estos últimos meses, con la simple piedra litográfica, una de las mejores batallas añadiendo a su notoria reputación de pintor una fama de buen patriota que no olvidará jamás el pueblo británico.

Mientras escribo estas rápidas notas tengo ante los ojos gran parte de los trabajos gráficos inspirados en la guerra y debidos a pinceles o buriles de indiscutible valor pero, por más que me afane en ello, no encuentro muchos que puedan parangonarse con los de Frank Brangwyn. A lo sumo dos artistas holandeses que se han impuesto a la crítica fuera y dentro de su país: Raemackers y Toorop. Ambos a dos, en país neutral y germanófilo por excelencia, entre contínuas dificultades y amenazas de todo género, han levantado una terrible requisitoria contra la Alemania imperialista y contra los métodos brutales de la "Kriegsbrauch im Landskriege".

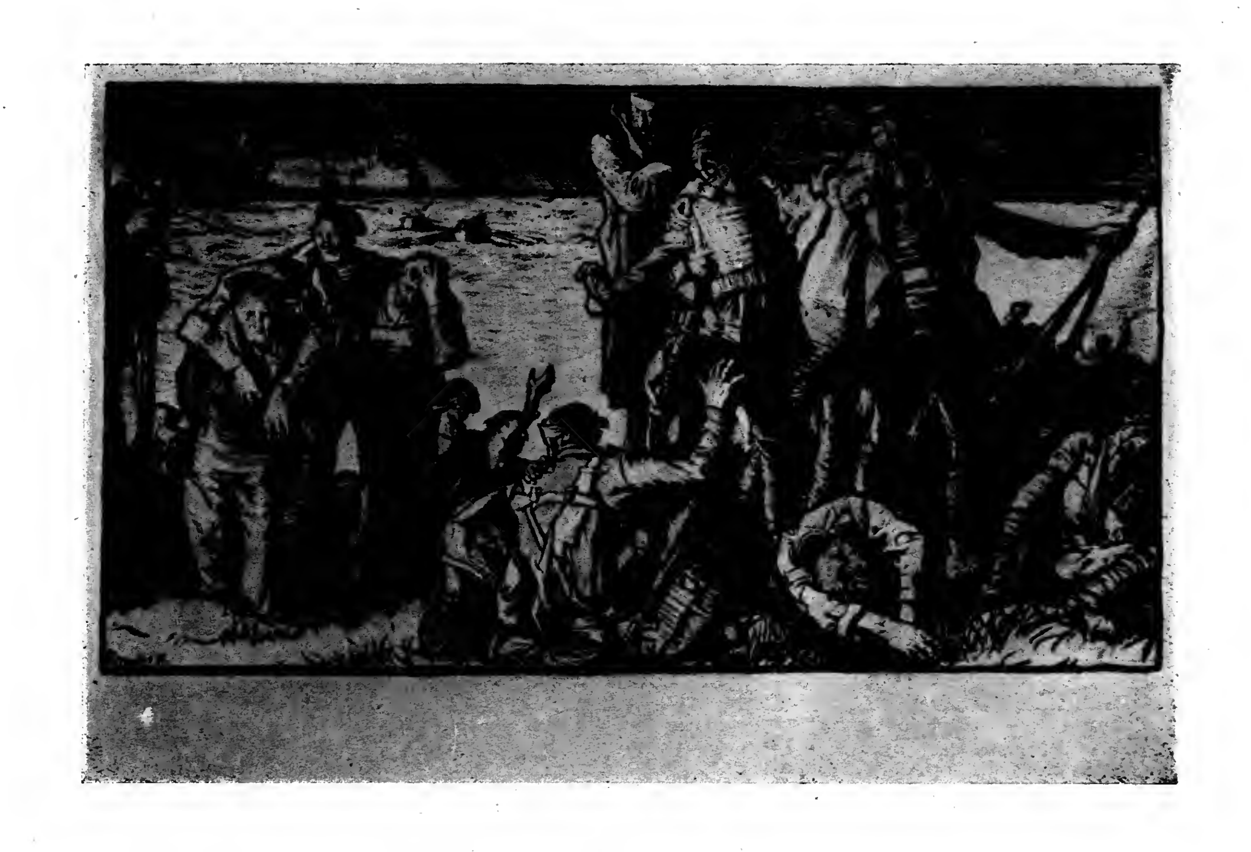
Es inútil insistir sobre la obra de Raemaekers a este respecto puesto que sus audaces composiciones para el "Telegraaf" de Amsterdam levantaron hace poco un clamor general que pasó las fronteras de Holanda. Será bueno, en cambio, dedicar algunas palabras a la obra de Toorop que es originalísima hasta en la forma como todo lo que produce este extraño pintor.

El alma mística del artista de Nigmegen se ha revelado ante la horrenda masacre de Bélgica y el genial pintor ha querido fulminar con el apóstrofe que su espíritu evangélico le dictaba, al enemigo de la humanidad. Sus cuatro cartones sobre la "Bélgica en Sangre" ejecutados en el trascurso del año 1914 y publicados luego por Leo van Reyvelde en un hermoso álbum que ha corrido el mundo, es una de las pocas acusaciones que los países neutrales de hoy hayan querido



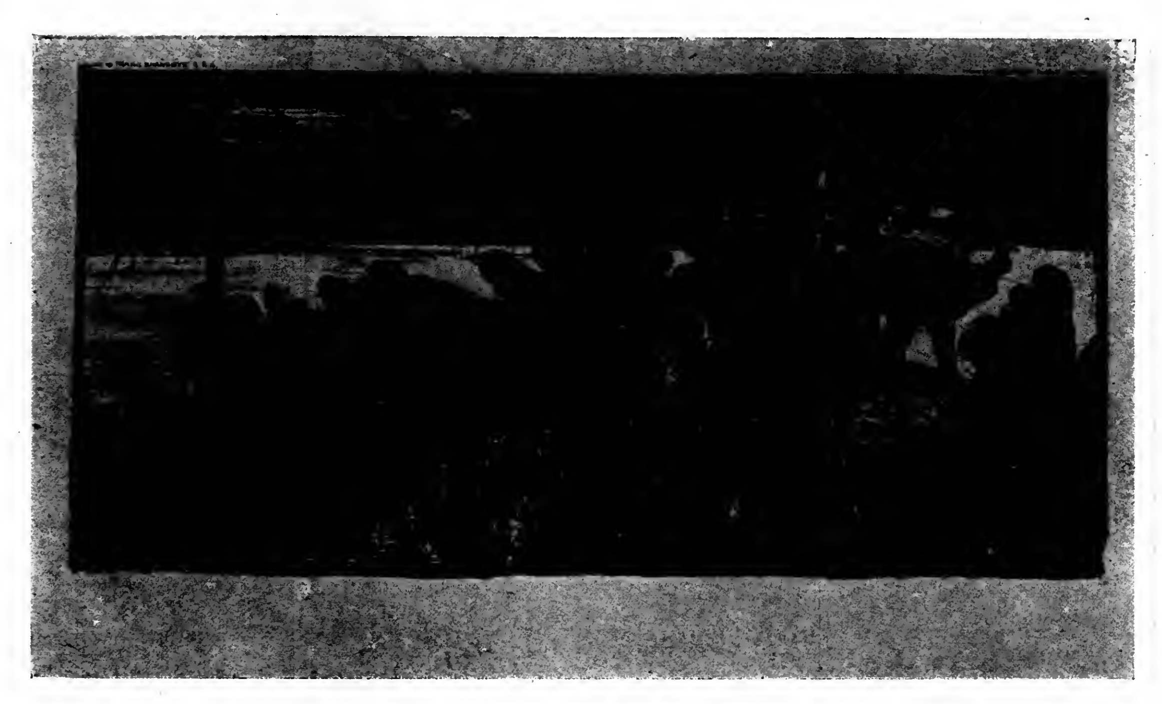


"AFFICHES" PARA EL "ORPHELINAT DES ARMÉES"
POR FRANK BRANGWYN



"DESEMBARCO DE MARINEROS HERIDOS"
POR FRANK BRANGWYN.

Frank Brangwyn "Affichista" de Guerra.



"LOS REFUGIADOS ABANDONAN ANVERS" POR FRANK BRANGWYN

lanzar contra los alemanes; una acusación silenciosa que consiste en reproducir fielmente las pobres aldeas belgas destruídas por el enemigo y la fuga de sus desventuradas poblaciones. Sobre todas estas ruinas, empero, su fe le ha hecho representar la radiosa visión de un ángel irguiéndose sobre una iglesia derruída como para dar testimonio de la presencia de Dios y de su castigo irremediable. Toorop ha creado así una obra independiente en realidad del grupo común de los dibujantes de guerra: es una obra estrechamente vinculada a ese profundo sentimiento religioso que caracteriza su producción de los últimos veinte años pero no por eso menos eficaz en su verdadero valor estético que los affiches guerreros, todo ardor y gritos de venganza, que la tragedia europea ha sugerido a Frank Brangwyn.

Antes y después de que Frank Brangwyn publicase sus litografías de guerra, otros artistas ingleses habían lanzado trabajos análogos sin perjuicio de enrolarse en el famoso regimiento "Artist's Rifles" que tantos valerosos oficiales ha dado a su país.

Casi todos ellos, empero, se habían limitado a reproducir escenas militares, finamente impresas que tenían el defecto de no circular sino entre un limitado número de "amateurs" y coleccionistas.

El "affiche" no había sido tratado esta vez por los pintores más en boga. Esta forma popular de difundir las ideas, los consejos y los estímulos tan necesarios en estos dolorosos tiempos de guerra sólo ha encontrado, fuera de Edmundo Dulac, los favores de Frank Brangwyn.

La guerra debía tomar su prodigiosa ductilidad artística hacia el campo del buen "affiche", forma de arte que siempre interesó a los dibujantes ingleses no obstante el descrédito en que la tiene el público.

Brangwyn que había experimentado ya todas las manifestaciones más diversas del arte puro y del arte aplicado, especialmente bajo la dirección de su maestro William Morris, ha querido cimentarse también en este género tan simpático a los cincuenta años de edad y en la plena madurez de su talento. No todas sus obras más recientes pueden ser consideradas como buenos "affiches" pero aún aquellas que por razones especiales pueden ser tachadas de



"MARTE LLAMA A VULCANO"

THE ZEPPELIN RAIDS: THE VOW OF VENGEANCE
Drawn for 'The Daily Chronicle' by Frank Brangwyn A.R.A.
'DAILY CHRONICLE' READERS ARE COVERED AGAINST THE RISKS OF BOMBARDMENT BY ZEPPELIN OR AEROPLANE

"EL GRITO DE VENGANZA"

POR FRANK BRANGWYN



"AFFICHE PARA LA EXPOSICIÓN ITALIANA"
POR F. BRANGWYN

imperfectas, tienen por lo menos el raro mérito de un dibujo vigoroso y de una distinción poco común.

Sus trabajos se destacan entre todos no sólo por la originalidad de su concepción sino también por la propia ejecución que recuerdan en algunos casos su característica técnica de litógrafo y en otros—especialmente los que presentan sobre el blanco y negro leves esfumaturas de color,—el no menos característico indicio de sus famosas aguafuertes.

En mi concepto, la principal cualidad del "affichista" es la de crear una obra que logre imponerse al público hasta por la seducción del colorido. A este principio se han atenido siempre los grandes decoradores, tales como Cheret, Mucha, Grasset, Willete, Hardy, Begarstoff, etc., comprendiendo que sobre los muros de una ciudad populosa, llámese París ó Londres, el "affiche" para lograr su intento debe poseer atrayentes efectos cromáticos.

No todos los "affiches" de Brangwyn responden a este concepto fundamental, porque ni sus dimensiones ni su propio género de composición le habrían permitido figurar sobre los muros de una metrópoli. Sin embargo, muchos de ellos —y particularmente los que reproducimos aquí como prueba decisiva — tienen todo el carácter de una verdadera obra maestra de museo.

Bajo su nuevo ropaje artístico, Brangwyn se revela como siempre original, tocado de profundo sentimiento e iluminado por una viva llama de arte. He dicho original porque Brangwyn tiene un dibujo particularmente suyo que toca un poco en la caricatura y otro poco en la composición de gran estilo pero que se hace distinguir con una sola ojeada entre otros mil dibujos.

Es la suya esa originalidad agradable que caracteriza toda verdadera obra de arte y que se impone a los espíritus refinados cuando, hartos de lo banal y lo trillado, buscan en la producción de tal cual artista nuevos conceptos expresados en un idioma nuevo.

Ha sido un pintor de mérito; ha fijado sus impresiones en maravillosas aguafuertes; las artes aplicadas han tenido en él un trabajador infatigable como en los buenos tiempos del Renacimiento y la guerra, por último, debía revelarlo como incomparable "affichista".

Es así como Brangwyn suele presentarse: con cosas nuevas ejecutadas en forma nueva y es por eso también, posiblemente, que en ciertos ambientes artísticos de Inglaterra no se le tributa el homenaje que merece.

AUGUSTO C. TOSATTO.



"NEUWE CHAPELLE",
POR FRANK BRANGWYN



"AFFICHE PARA LA EXPOSICIÓN ITALIANA"
POR F. BRANGWYN

imperfectas, tienen por lo menos el raro mérito de un dibujo vigoroso y de una distinción poco común.

Sus trabajos se destacan entre todos no sólo por la originalidad de su concepción sino también por la propia ejecución que recuerdan en algunos casos su característica técnica de litógrafo y en otros—especialmente los que presentan sobre el blanco y negro leves esfumaturas de color,—el no menos característico indicio de sus famosas aguafuertes.

En mi concepto, la principal cualidad del "affichista" es la de crear una obra que logre imponerse al público hasta por la seducción del colorido. A este principio se han atenido siempre los grandes decoradores, tales como Cheret, Mucha, Grasset, Willete, Hardy, Begarstoff, etc., comprendiendo que sobre los muros de una ciudad populosa, llámese París ó Londres, el "affiche" para lograr su intento debe poseer atrayentes efectos cromáticos.

No todos los "affiches" de Brangwyn responden a este concepto fundamental, porque ni sus dimensiones ni su propio género de composición le habrían permitido figurar sobre los muros de una metrópoli. Sin embargo, muchos de ellos —y particularmente los que reproducimos aquí como prueba decisiva — tienen todo el carácter de una verdadera obra maestra de museo.

Bajo su nuevo ropaje artístico, Brangwyn se revela como siempre original, tocado de profundo sentimiento e iluminado por una viva llama de arte. He dicho original porque Brangwyn tiene un dibujo particularmente suyo que toca un poco en la caricatura y otro poco en la composición de gran estilo pero que se hace distinguir con una sola ojeada entre otros mil dibujos.

Es la suya esa originalidad agradable que caracteriza toda verdadera obra de arte y que se impone a los espíritus refinados cuando, hartos de lo banal y lo trillado, buscan en la producción de tal cual artista nuevos conceptos expresados en un idioma nuevo.

Ha sido un pintor de mérito; ha fijado sus impresiones en maravillosas aguafuertes; las artes aplicadas han tenido en él un trabajador infatigable como en los buenos tiempos del Renacimiento y la guerra, por último, debía revelarlo como incomparable "affichista".

Es así como Brangwyn suele presentarse: con cosas nuevas ejecutadas en forma nueva y es por eso también, posiblemente, que en ciertos ambientes artísticos de Inglaterra no se le tributa el homenaje que merece.

AUGUSTO C. TOSATTO.



"NEUWE CHAPELLE",
POR FRANK BRANGWYN



"URNA DE PLATA" POR G. DI PAOLO.

EL TESORO DEL DOMO DE AQUILA.

En la sacristía del Domo de Aquila quedará instalado dentro de poco, a expensas del ministerio italiano de Instrucción Pública, un pequeño museo en el que figurarán todas las antigüedades de la iglesia: tejidos y sederías de rara belleza, mitras y capas pluviales recamadas de oro, mantos de damasco y casullas de fabricación local. Además platería de los siglos XV, XVI y XVII; obras de metal cincelado y, por último, algunos cuadros pintados al óleo.

Sin embargo, lo más interesante por su valor estético ha de ser, sin duda alguna, la magnífica platería y un grupo de relicarios del siglo XIV trabajados por dos artífices de Sena, posiblemente hermanos, y desconocidos hasta hoy en la historia del arte italiano.

Más de una vez se ha escrito sobre la orfebrería de los Abruzos y sobre la producción de sus principales escuelas. Ocioso sería, entonces, volver al mismo tema; pero la escuela aquilana, estrechamente vinculada con aquella, ofrece un vasto campo de estudio todavía inexplorado. Esta escuela que abarca desde el siglo XV hasta las postrimerías del XVIII ha producido algunas piezas célebres entre las cuales el cáliz existente en el Museo de Londres, la cruz de San Juan de Collepietro y los famosos relicarios de Casacastina y de Tione. Todas estas piezas llevan el sello clásico "AOL", usado hasta la segunda mitad del siglo XVI como puede observarse en todas las de ese período que han llegado hasta nosotros.

Con los famosos artistas Francisco Romanelli y Pedro Novelli, continuadores de la obra de renovación iniciada en 1575 por Juan Rosecci, encontramos todavía en el siglo XVI los últimos vestigios de aquella corporación de los



"CRUZ DE PLATA" (AQUILA.)



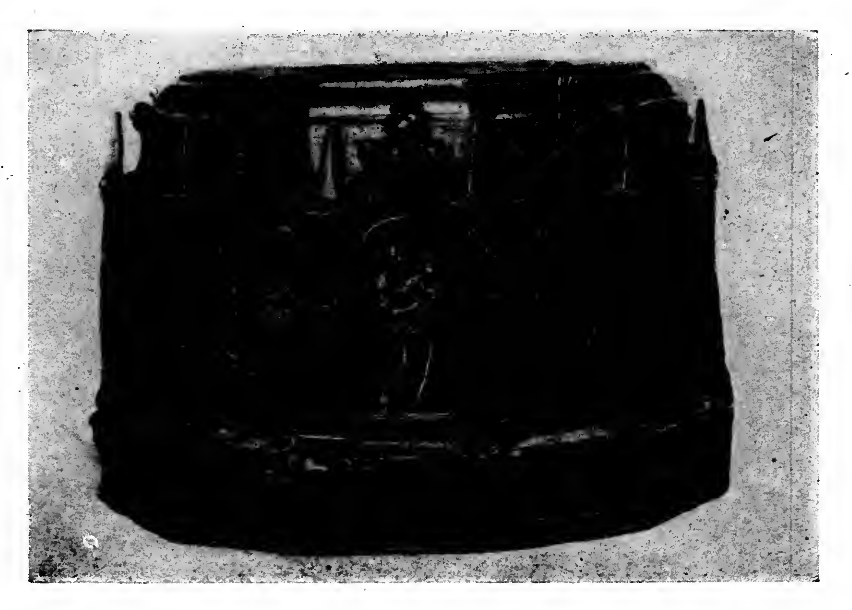
"CRUZ PROCESIONAL" (DETALLE) (AQUILA.)

orfebres aquilanos constituida en los primeros años del siglo XVI.

Volviendo ahora al sello de fábrica impreso en la platería a que nos referimos, el profesor Chini que ha compulsado con todo empeño los archivos aquilanos con propósito de estudiar la historia artística de la ciudad, ha encontrado una carta fechada el año 1447 en la cual se lee que la iglesia de Santa María Pagánica, en Aquila, confiaba a Nicola de Guardiagrele la ejecución de una cruz que éste debía tallar en su país natal y llevarla luego a expensas suyas, a la ciudad de Aquila, a fin de *hacerla marcar.*

Piensa el ilustre profesor que tal documento deja margen a la sospecha de que no siempre las obras atribuidas por la marca de fábrica a tal o cual ciudad, hayan sido ejecutadas, precisamente, en el lugar de la contramarca. Podría ser así, pero debe recordarse que nos encontramos frente a un caso único y aislado ya que las condiciones establecidas en el contrato — condiciones que no figuran en otros contratos del maestro para la iglesia aquilana—pueden haber sido establecidas por una circunstancia excepcional. No creo, entonces que de un caso tan esporádico—si vale la palabra — pueda deducirse una seria consecuencia histórica, tanto más cuanto que, habiéndose extraviado, no podemos saber si la cruz de Santa María Pagánica fué en realidad ejecutada.

Recientes estudios nos han demostrado que, en el siglo XV la ciudad de Aquila era punto de convergencia para numerosos artistas venidos de los Abruzos, de Toscana, de Lombardía, etc., y los documentos de la época consignan el nombre de casi todos ellos, entre los cuales fueron famosos



"BASE DE LA ESTATUA DE S. MÁXIMO" (AQUILA.)

Giacomo Paolo de Sulmona—padre del escultor Silvestro—y Masio de Mateo, procedente también de Sulmona. Giacomo, como lo demuestra Chini, era tenido en alta estima: adquirió título de ciudadanía en Aquila y formó parte del Magisterio de las Artes. Todos estos pormenores pueden leerse en el Libro de las Reformas conservado en la biblioteca provincial de aquella ciudad. Era un artista de gran talento como lo demuestra la urna de San Franco, que se conserva en la iglesia de Santa María Asunta (Assergi) obra maestra de estilo gótico realzada con estatuitas en relieve y espléndidos esmaltes. La obra no fué terminada porque el artista falleció entre los años 1480 y 81.

De Masio, como de tantos otros, nada nos ha quedado. No debemos confundir este maestro, que trabajó en Aquila allá por el año 1471, con otro orfebre del mismo nombre que falleció en 1395, habiendo ejecutado para la Catedral de Sulmona un báculo estupendo y un cáliz maravilloso, encomendados por el papa Inocencio VII.



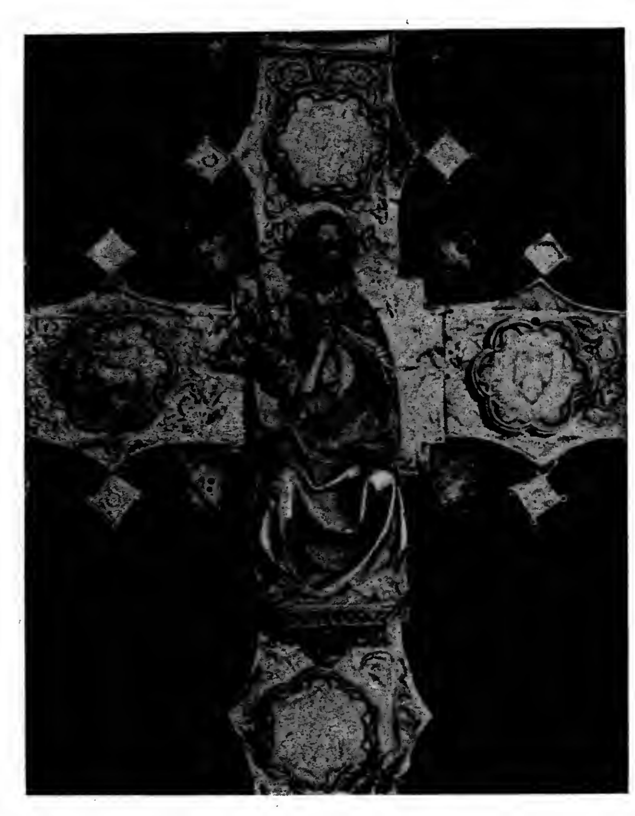
"CRUZ PROCESIONAL DE PLATA" POR H. DE GUARDIAGRELE.

La escuela aquilana de orfebrería estará pobremente representada en el museo que se proyecta. Despojos vandálicos, saqueos sucesivos, tributos de guerra como el que impusieron los españoles en 1520, destrucciones, incendios, terremotos, ventas clandestinas, etc., han dejado en la mayor miseria las que fueron fabulosas iglesias y monasterios aquilanos. Solo figurarán en él, tres pequeñas cruces. Una de ellas, de 57 cm. de altura pertenece a la primera década del siglo XVI. Es de plata con numerosas reparaciones y se resiente del estilo de Guardiagrele que ejerció una influencia decisiva sobre los plateros aquilanos del siglo XV. Las otras dos son de cobre sobredorado y de quincalla con figurinas y motivos ornamentales de plata. Aquella que llaman la *cruz de los muertos*, de 45 cm. de altura, tiene en el crucero del revés la figura en relieve de San Máximo, admirablemente modelada. Ambas fueron ejecutadas en la primera mitad del siglo XVI.

De Nicolo de Guardiagrele, artista conocido por numerosas publicaciones figu-

rarán dos obras maestras: una hermosa cruz procesional y una estatua en plata de San Máximo.

No conseguiríamos jamás, ni siquiera con la más escrupulosa descripción dar a nuestros lectores una idea exacta sobre la riqueza de esta cruz reputada como un verdadero monumento de arte. Nos limitaremos, pues, al presente grabado, donde, si faltan las gamas del esmalte, puede advertirse, en cambio, todos los detalles técnicos y artísticos de la obra. Mide esta cruz, desde la base al fuste, 1.16 mt. de altura por 0.85 cm. que miden los travesaños.



"CRUZ PROCESIONAL" (DETALLE) (AQUILA.)

La imagen de Jesús está enclavada en un pequeño crucifijo que imita el tronco de un árbol y que reposa en una especie de peñasco. En la extremidad superior aparece el nido de un pelícano, ave que, como se sabe, alimenta sus hijos con su propia sangre. La cabeza de Jesús es de las más expresivas y el desnudo de su cuerpo, correctísimo. Los relieves que decoran los cuatro "trilobos" representan: el de la derecha, "La Virgen adorada", el de la izquierda, "San Juan", el de abajo, "La deposición de Jesús en el sarcófago" y el de arriba, "La resurrección". En el frente del sarcófago se lee la siguiente inscripción: "Opus Nicolai Andree de Guardia. A. D. M.CCCCXXXIII."

Los dos ángeles orando que figuran en los travesaños del pequeño crucifijo son de una belleza escultórica poco común.

En el reverso de la obra Nicolo se reveló como un técnico soberano. El conjunto es una verdadera fiesta de colores, de esmaltes, de filigranas, de símbolos, de figuras humanas, etc. Como personaje central aparece el Redentor sentado en su trono en una actitud verdaderamente majestuosa. Los cuatro Evangelistas que decoran los "trilobos" son de igual valor estético que la figura central, y ostentan todos, finamente estilizados sus correspondientes símbolos florales. En la roseta de ambos travesaños se ven dos "armoriales" esmaltados: el de la derecha—escudo familiar del obispo Agnifili docto prelado que hizo edificar la catedral—representa una mitra en campo de azur; el de la izquierda es el emblema de la ciudad, un escudo en campo rojo coronado por una águila explayada con la siguiente leyenda: "Capítulo Ecclesie Aquilane". Los esmaltes de los otros dos rosetones del fuste se han perdido. Toda la cruz reposa en una especie de templete octogonal a cúpula semiesférica. Aquí los elementos góticos no revelan un sentimiento muy profundo, por lo cual todo el conjunto adolece de pesadez. Son, en cambio, de una exquisita finura los frisos espiraliformes del tímpano, y de una composición impecable las estatuitas que decoran las hornacinas.

No podría decir en qué época, exactamente, fué restaurada la estatua de San Máximo. Las partes antiguas que han llegado hasta nosotros, es decir, la cabeza, una mano y la base, nos permiten

creer que en su origen fuese toda una obra de cincel. Lo que vemos hoy es una suerte de maniquí vestido con los hábitos sacerdotales que reposa sobre una base a planta elíptica. Esta base está constituída por un cuerpo de madera recubierto por una lámina de cobre dorado sobre la cual el artista aplicó sus pequeños nichos con otras tantas estatuas de santos, águilas en relieve y discos esmaltados con las insignias del obispo Agnifili. De las seis estatuas sólo quedan dos: el resto fué presa de los ladrones. La cabeza de San Máximo, obra del gran artista, es de un modelado clásico.

Hablemos ahora de los famosos relicarios. Son tres, como ya he dicho, y ejecutados en cobre dorado. El más alto mide 43 centímetros y los otros dos 36 cada uno. De estos últimos hay uno que el tiempo ha respetado tanto que permite todavía leer la siguiente inscripción grabada en caracteres góticos sobre la unión del pie con el faste:

"Franciesco e Bartolomeo Nucci, di Seina, mi fecero". Las tres piezas tienen un alto valor estético y están repujadas y ataraceadas con el esplendor que caracteriza al arte de ese período. Como puede verse en la fotografía, este relicario es una obra maestra de armonía tanto por el aspecto arquitectónico cuanto por los hermosos detalles que lo exornan. Sin embargo parece un poco tosco, y quizás un desarrollo mayor en el segundo orden habría dado un aspecto más gótico a la obra. La superficie del pie presenta una decoración perimetral de arquitos trilobados hechos a buril y trabajos análogos decoran también los tímpanos, los frontones, el pináculo y las seis facetas de la cubierta piramidal.



RELICARIO, DOMO, (AQUILA.)

Los otros dos relicarios que figuran en el flamante museo fueron ejecutados por los mismos artistas, cosa que demuestra claramente un análisis somero de la técnica y la estilización decorativa. Hay uno provisto con urna de cristal que si bien resulta desagradable en sus líneas conjuntas, supera al otro por la abundancia de sus elementos decorativos. Presenta, en efecto, varios frisos grabados en las diversas partes de la obra, seis discos con figuras de santo, finamente ejecutados y por último un elegante coronamiento sobre la urna de cristal. Del tercer relicario sólo queda la parte superior, pues

el fuste y el pie que vemos ahora son una sustitución grosera.

En los archivos públicos de Aquila no me ha sido posible encontrar ninguna referencia acerca de los hermanos Francisco y Bartolomé Nucci, artistas de cierto mérito que vivieron probablemente hacia la segunda mitad del siglo xv.

La placa que reproducimos igualmente está labrada en cobre dorado y pertenece al siglo XVI. El desnudo de Jesús tiene mucho carácter como asimismo los finos motivos ornamentales que decoran el conjunto.

La institución de un museo en el Domo de Aquila ha sido acogida con todo entusiasmo por los eruditos y estudiosos que saben atribuir a la platería del siglo XIV el verdadero significado que tienen dentro del arte italiano propiamente dicho.



"CABEZA DE PLATA DE S. MÁXIMO." (AQUILA.)

Como es sabido las reconstrucciones artísticas y arqueológicas no llegan a establecer conclusiones muy generales dentro de este importante período del arte italiano. La platería, particularmente y quizás todo lo que se refiere al valioso trabajo de los artífices del metal, se ha prestado a interpretaciones y comentarios más o menos caprichosos hasta el punto que, como se ha visto en el presente artículo, numerosos pormenores y detalles pertenecientes al famoso siglo XIV están todavía sometidos a la incertidumbre de las polémicas.



"PAX" DOMO (AQUILA.)

La creación del museo de Aquila vendrá pues, a establecer un importante eslabón en el encadenamiento del pasado artístico italiano, proporcionándonos una fuente de estudio y un recurso de primer orden para llegar al mejor conocimiento de ese período, todavía obscuro, de los grandes plateros y repujadores del siglo XIV, y sus derivaciones posteriores en la primera mitad del renacimiento.

P. Piccirilli.



"ESTUDIO" POR MORÉROD

TIPOS DE ESPAÑA POR MOREROD.

EXTINGUIDO el interés que despertó en París el salón nacional de 1918, la crítica y el público alaban ahora, con rara unanimidad una serie de dibujos que presentan como cualidad esencial el carácter de lo novedoso. Son de una técnica simple y de un rasgo tan sutil como firme: un poco de colorido al pastel los realza de vez en cuando, acentuando el tinte cetrino y el carácter extraño de los modelos. Trátase de cabezas femeninas, en su gran mayoría pero de un tipo casi asiático y de una profundidad casi misteriosa. Tipos exóticos, desde luego, pero no desprovistos de belleza, aunque su belleza nada tiene que ver con lo que nos es familiar. El catálogo nos informa: "Tipos de España, por Morérod", como reza en grandes letras negras aunque, a decir verdad, más exacto habría sido poner "Estudios de Gitana". Están expuestos en el salón de la calle Caumartin y constituyen una verdadera "suite" de estudios hechos en el sud de España, en Sevilla, en Granada, en Cádiz, sobre todo. Esta última ciudad, es la residencia habitual del artista.

Imaginaos cerca de Granada, una ciudad, o mejor dicho, un país de trogloditas que se extiende en una superficie de 25 kilómetros. Allí no encontraréis habitaciones semejantes a las nuestras sino un muro de pequeños montículos; pero si nos acercamos a ellos veremos que esos montículos son verdaderos cubiles, donde viven los extraños personajes gratos al artista cuya vida y hábitos conoce profundamente.

En sus interesantes correspondencias de España, Enrique Reguanet nos ha dicho ya todo el interés de ese país tan inverosímil y todo el partido que un artista observador podría sacar de su configuración fantástica y de sus habitantes más fantásticos aún. Morérod ha sabido descubrir esa comarca y obtener ese partido para provecho de su arte. Iniciado en su vida y en sus hábitos, Morérod no es ya un extranjero entre los gitanos del mediodía español. Más aún: ellos no le ocultan su verdadera naturaleza, y pasan ante sus cartones sin desfigurar el carácter semi salvaje de sus hábitos.

No se crea, por esto, que el artista

es español de origen. Todo lo contrario: ha nacido en Suiza, cerca de Lausane. Destinado a las letras, hizo sus estudios en la ciudad natal pasando luego a París, donde en el arte de la pintura desarrolló su verdadero temperamento. Varios ensayos que tentó en las academias oficiales fracasaron uno tras otro hasta que un día uno de sus compatriotas, Steinlen, le indicó el camino a seguir. Los consejos que le dió pueden resumirse así: habitar en Montmartre, huir de las academias y dibujar, dibujar en todas partes, en las calles, en las plazas, en las fondas; dibujar la vida en todos los parajes donde vibran sus más íntimas manifestaciones. Parece que el consejo fué bueno pues dió frutos sazonados. Sin embargo, ante el riesgo de parecerse mucho a su maestro, el joven artista abandonó París dirigiéndose a España allá por los años de 1902 o 1903. Desde esa época, todos los años pasa una larga y provechosa temporada de estudio en el país del sol y de las danzas.

De todos los artistas que han interpretado en los últimos tiempos la vida y el espíritu españoles, Morérod es el que más lejos ha llevado su anhelo de observación y de verdad. No hay en todos sus cartones ni uno de esos detalles frívolos que acusan el "pompier" a la legua y desequilibran por el vano alarde de rareza las obras más bien concebidas y ejecutadas. En él todo es sinceridad y análisis: sus tipos gitanos viven literalmente en el cuadro su vida de pasión y de lujuria bajo el sol cálido de las tierras meridionales de España. Los ojos de sus modelos miran como miran en la vida, y sus labios sonríen como en las típicas fiestas gitanas, con una sonrisa y una mirada donde se cuajan el espíritu y el carácter de esa raza nómade que conserva en pleno siglo XX, sentimientos, hábitos e instintos dignos de aquella hampa medioeval que nos pintan las novelas picarescas de Cervantes y Hurtado de Mendoza. Morérod ha sabido trasportar al lienzo—y ello constituye, quizás, su mérito mejor — toda el alma de una raza, sin reformarla en lo más mínimo; tal como la ven sus ojos de artista, en el ambiente propio en que vive. Si esto no bastara para consagrar una



"GITANA" POR MORÉROD.



"GITANA" POR MORÉROD.

reputación, tendríamos todavía la valerosa firmeza de su dibujo y el carácter que sabe fijar en todas las escenas que ha interpretado.

Croquis y acuarelas, paisajes y retratos, escenas de la vida y estudios de ambiente constituyen su caudal artístico y dan fe de su obstinada labor. En esta muestra, Morérod sólo presenta una parte mínima del trabajo realizado en España, pero ello nos permite apreciar, con todo, las cualidades sólidas que posee y el encanto de sus hermosos dibujos.

Morérod nos ofrece otra cualidad sobresaliente que afianza su mérito artístico con un mérito poco común: la originalidad. En efecto, ante sus magníficos cartones donde la vida, como hemos dicho, pone impresiones fugaces de una extraordinaria sensualidad, no evocamos el nombre de ningún artista famoso. El dibujo de Morérod no tiene precedentes sino es en la firmeza de sus rasgos y el valor expresivo de sus líneas que nos recuerda a los mejores dibujantes de la escuela inglesa del siglo XIX.

Morérod sabe interpretar un rostro en sus impresiones más características sin abandonar por un momento ese procedimiento de síntesis y esa milagrosa sobriedad para el claroscuro que determinan, quizás, su verdadero valor artístico. Dentro de esa sobriedad característica, su lápiz desarrolla tipos y escenas de un gran sentido pictórico, interesantes páginas de vida que conmueven por el sentimiento que revelan e impresionan por la verdad de su expresión.

Pocas veces hemos visto un dibujo más consciente y una interpretación más real de la vida, pero pocas veces, también, y esto suma una singular cualidad a las muchas que posee el artista, se ha llegado a tales resultados con recursos más simplistas y con mayor honestidad artística.

Los grabados que ilustran esta reseña pueden dar a los lectores de "AVGVSTA" una idea exacta sobre la obra de Morérod.

M. PEVERT.



"FRISO DECORATIVO" (LA DANZA.) POR J. BLANCO VILLALTA.

LOS FRISOS DE BLANCO VILLALTA

UN PRINCIPIO DE DECORACION NACIONALISTA

EL Consejo Nacional de Educación ha encargado al Doctor Jorge Blanco Villalta la ejecución de varios frisos decorativos para la sala de actos de la escuela modelo que se propone edificar en breve con los fondos del legado Bernasconi.

Jorge Blanco Villalta es un distinguido escultor argentino cuya obra fundamental — el proyecto de homenaje al gaucho expuesto desde hace tiempo en una de las galerías interiores del Congreso — nos ilustra ampliamente sobre las tendencias en que se orienta su estética. Es el escultor de la tradición argentina, propiamente dicha y el único de nuestros artistas contemporáneos que en estos días de incertidumbre y desenfreno, puesto que el criterio artístico se debate hoy, anhelosamente, entre esos dos puntos antípodas, no haya titubeado en definir su producción dentro de un sentimiento personal y arraigado del nacionalismo.

No debemos seguir adelante sin decir algunas palabras acerca de este zarandeado tema del nacionalismo artístico tan mal comprendido de ordinario por los que huyen de él para caer de lleno, consciente o inconscientemente, en otro nacionalismo que ni siquiera tiene el mérito de serles propio.

Mal comprendido en unos casos, mal dirigido en otros, pero desdeñado siempre por quienes van tras los engañosos mirajes de lo exótico, lo cierto y evidente es que, en el país maravilloso del arte, nuestro hermoso sentimiento argentino tan fresco, tan substancial y tan "indígena" se está como la pobre cenicientilla de la fábula, a la espera del príncipe hechizado que la calce el diminuto brodequín.

Tan sólo la música nativa ha tentado a tal o cual artista en la ímproba tarea de recoger allá por los valles de Salta y las planicies Cuyanas cantos y armonías populares de marcado sabor regional; pero con la música argentina — y el proyectado "folk-lore" es todavía más que problemático, — termina toda tentativa de reconstrucción artística. Nadie quiere pintar, por ejemplo, en argentino pero nadie vacila tampoco en pintar en francés o en español — en español sobre todo, — siguiendo las aguas de un Anglada o de un Zuloaga, el nombre no hace al caso, basta que sea un artista bastante intrépido como para dejar perplejos a los pobres de espíritu, sin advertir, quizás, que esas aguas no siempre límpidas llevan irremediablemente al gran remanso de otro nacionalismo. Y como el nacionalismo de Anglada o de Zuloaga no puede ser nuestro naciona-

lismo tenemos que quienes caen en el pérfido armadijo se ven luego en figurillas para adoptar inverosímiles indios coyas en inverosímiles ambientes castellanos o andaluces.

Ahora se estudia la pintura al sur de España como antes se estudiaba en Roma y después en París. Esta predilección por las encantadoras tierras del mediodía ibérico nada tiene de reprochable y sí, por lo contrario, mucho de plausible, pero lo malo es que nuestros jóvenes artistas regresan de Granada o de Toledo, a los seis meses cabales que dura la inevitable peregrinación, con un sentimiento y una personalidad tan españoles, que abisma, francamente, por más hechicera que sepamos, y por más tentadora que sea para los artistas la pintoresca alma española.

Pero no es, acaso, una manera de incurrir en la gran herejía del nacionalismo? No da lo mismo, por ventura, pintar gauchos que chisperos y "Vicentas" que manolas? Se hace gala de un verdadero rencor contra el chiripá y el poncho pero se celebra sin reatos la majeza del calañés y la chulapería del jubetín.

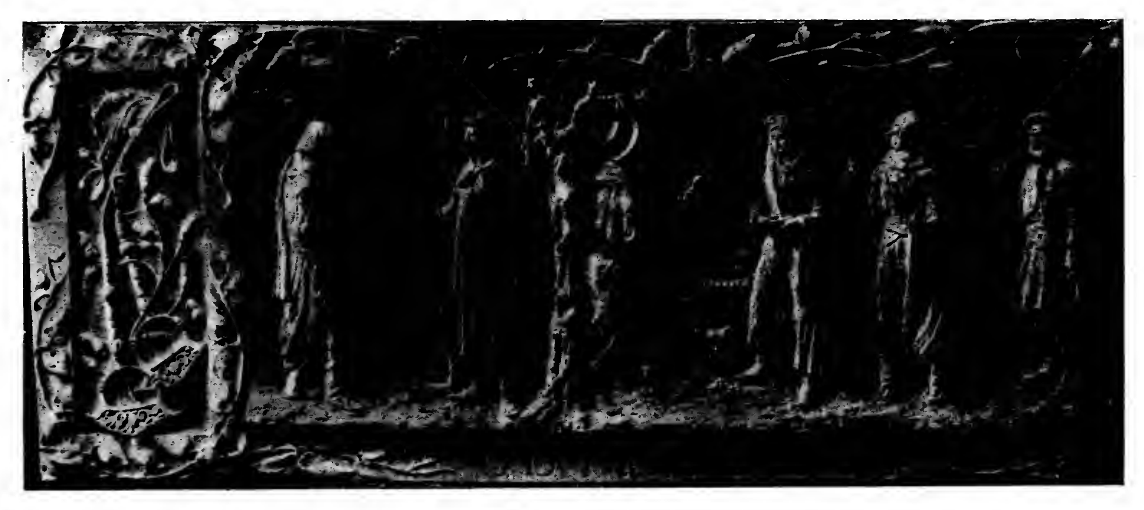
No quiere decir esto que el nacionalismo artístico deba ser necesariamente formal y objetivo. No y la prueba está en que Fader hace pintura argentina sin recurrir a la representación de nuestros tipos regionales que sólo intervienen por accidente en la composición de sus incomparables paisajes serranos. Pero Fader es único y su pintura ha sabido extraer del cielo, de la tierra y de las cosas el sentimiento "argentino" del ambiente sin necesidad de materializar imágenes más o menos comprensivas.

"LARGA JORNADA" (BRONCE.) POR J. BLANCO VILLALTA.

La solución del problema consistiría, quizás, en establecer dos órdenes de nacionalismo artístico: uno virtual para las formas abstractas del sentimiento e integral el otro para las formas exteriores de expresión. A este segundo orden de nacionalismo responde el arte de Blanco Villalta.

Es el escultor de la tradición, hemos dicho, y en efecto, desde el proyecto de monumento antes citado hasta las numerosas piezas expuestas de dos años a esta parte, toda la obra del artista culmina en un culto sincero y consciente de la tradición argentina dentro del tipo que más genuinamente y con más históricos derechos la representa: el gaucho.

No exalta la escultura de Blanco Villalta al gaucho díscolo y levantisco que ha popularizado el teatro del suburbio en su insensata deformación del tipo primitivo, ancestor de una raza vigorosa donde los elementos autóctonos se maceran en los tres siglos del virreynato



"FRISO DECORATIVO" (ESCENAS CAMPESTRES) POR J. BLANCO VILLALTA.

y que ha llegado hasta los dinteles de la generación actual con el prestigio intacto de su maravillosa astucia en Martín Fierro, de su lirismo poético en Santos Vega y de su coraje fabuloso en la epopeya anónima de los montoneros.

Por la sencillez de los temas que desarrolla, por su hermosa dignificación de los tipos esenciales, por el sentido tradicionalista que lo inspira, el arte de Blanco Villalta nos coloca en el plano superior de ideas y sentimientos en que Walt Witman canta sus patriarcales poemas de la selva. Su interpretación del gaucho tiene algo de bíblico y de samaritano en el candor de las cosas humildes que una fe cualquiera santifica con la rama florida de sus nardos en la paz del amor, en la fatiga bendita del trabajo, en el reposo del rancho que cobija varoniles andanzas y en el letargo definitivo de la muerte.

Esta concepción de un arte plástico destinado a mantener intacto el tesoro de nuestras tradiciones, debía buscar necesariamente en el friso un desarrollo anecdótico y narrativo que no tolera la estatua dentro del hermetismo casi siempre convencional de su propio símbolo. Del mismo modo que el afresco, el friso, en cambio, permite historiar la superficie lisa de un muro con ese amplio sentido de horizontalidad que extiende ante los ojos del cuerpo y los del alma la crónica viva, eterna e inmutable del episodio que se quiere rememorar. Tal fué la necesidad que indujo a los griegos a incorporar el friso en la decoración exterior de sus templos. La estatuaria era un arte de iniciación cuyas raíces más profundas sumergíanse en la enseñanza pitagórica y el santuario órfico de Elensis. Era necesario, entonces, que el público pudiera representarse objetivamente la tradición cantada por sus grandes poetas y el friso fué a llenar con la crónica de sus combates homéricos y de sus ritos tutelares, el triángulo predestinado de las metopas.

Desde entonces el friso interviene como un primordial elemento decorativo en la arquitectura de los grandes períodos creadores y, alternando con el afresco de los prerrafaelistas o con la pintura mural anecdótica que culmina en el arte insuperado de Puvís de Chavannes, — todos conceptos de horizontalidad expresiva — cumple debidamente la misión superior que le atribuye su propio carácter; es decir, transmitir al alma de las multitudes la enseñanza de los grandes episodios y el recuerdo de las glorias nacionales.

Análoga intuición ha llevado a Blanco Villalta a tentar en el desarrollo horizontal del friso la expansión que la figura de volumen vedaba a un arte que, para ser eficaz, debía ante todo, ser anecdótico; y así, manteniéndose siempre dentro del concepto clásico en

cuanto a la distribución de las escenas, que han de ser simples y comprensibles, ha creado por la incorporación de los temas campesinos y de los personajes legendarios un principio de decoración nacionalista que se adapta y coincide particularmente con ese gusto colonial americano que las circunstancias han puesto en boga.

De él, en rigor, parte un estilo pues su obra, incompleta y todo, puede ser el punto inicial para una escuela argentina que se imponga mañana con el impulso de ese espíritu nacionalista que embalsa necesariamente el desarrollo moral y material de las naciones.

Por de pronto nada tan adecuado al ambiente escolar como esos hermosos frisos destinados a despertar en el espíritu del niño el amor de la raza y el culto de las tradiciones pacíficas que encierran en sus formas más simples las grandes ideas de bondad, de justicia y de belleza base de toda espiritualización, de toda felicidad humana.

Como puede observarse por los grabados que ilustran este artículo, el artista desarrolla en sus paneles decorativos una serie de escenas campestres en las que alternan detalles de faena rural con pintorescos cuadros de costumbres; y si en aquellos podemos admirar la destreza inverosímil de nuestros gauchos, estos nos conmueven, en cambio, con la sencillez de los hábitos patriarcales, con la rítmica gracia de las danzas y la bendita paz de las viviendas.

Son verdaderas páginas de vida compendiadas para regocijo de los ojos infantiles en una sucesión de imágenes capaces de transportar la imaginación por el influjo de su valor evocativo hacia las fuentes vivas de donde mana el alma argentina como el agua clara de un arte puro y de un idealismo superior.

Abarcan los frisos de Blanco Villalta un desarrollo total de quince metros y llevan intercalados, de trecho en trecho, graciosos motivos ornamentales de una estilización exquisita, inspirados en esa prodigiosa flora argentina que hasta la fecha no había tentado, quien sabe por qué raro fenómeno de ofuscación, la vena imaginativa de nuestros jóvenes artistas. Técnicamente podríamos apuntar algunos errores de composición y de dibujo que no han de sustraerse al ojo del artista cuando llegue la oportunidad del modelado definitivo. Sus cualidades de escultor han soportado pruebas más difíciles y el boceto, de cualquier manera, revela una mano maestra para el modelado y la interpretación del movimiento. Entretanto, algo más que una simple manifestación de arte vemos en los frisos de Blanco Villalta, un principio de decoración nacionalista perfectamente adaptable al ambiente y a la arquitectura argentina de mañana.

Tal es en resumen, la obra más que nacional, tradicionalista, en que se encuentra empeñado contra las corrientes hostiles que derivan por ahora nuestro arte hacia las formas híbridas de la imitación y del convencionalismo estético.

Aquí, por lo menos, el entusiasmo de una idea nueva ha sabido encontrar formas también nuevas de expresión dentro de las imágenes tomadas a la leyenda campestre que es punto de partida para toda reconstrucción nacionalista que se intente en el mundo del arte. Lo que venga después pertenece a lo futuro pero, entretanto la idea que es lo esencial, está ahí como una insinuación al arte y al sentimiento argentinos.

Bíblica y candorosa, apacible como los campos crepusculares, sencilla como el alma de sus gauchos, fresca como las florecitas que bordean nuestras "huellas", tal es la fe que el artista ha puesto en su noble anhelo de exaltar la tradición argentina. Otros vendrán más tarde que recojan la buena nueva de su credo; otros que den forma a lo inconcluso y que autoricen con el prestigio de una técnica indiscutida este primer "moulage" de arte nacionalista, incipiente si se quiere como forma, pero hermoso y altanero como ideal que Blanco Villalta entrega en la página historiada de sus frisos al alma ingenua y blanca de los niños.

M. Rojas Silveyra.

PLÂTICAS DE "AVGVSTA."

LONDRES

En la Goupil Gallery de Regent Street se ha exhibido al público durante varios días la valiosa colección de pintura organizada en muchos años de paciente labor por uno de los más conocidos aficionados ingleses: el juez Richard Evans.

Entre los numerosos cuadros que forman esta colección figuran aquellos hermosos frisos decorativos que George Sheringham expusiera hace dos años en la exposición organizada por la Sociedad Británica de Acuarelistas. Como se recordará, el joven y ya célebre pintor se impuso a la crítica en aquella oportunidad revelándose como uno de los mejores coloristas ingleses.

Mr. Evans que fué siempre un generoso protector del arte tenía en alta estima la obra de George Sheringham a quien había encargado, a raíz de su legítimo éxito de hace dos años, la decoración de una sala de lectura en su magnífica residencia de Londres. Todos los cartones del artista están expuestos ahora en una salita aparte de la Goupil Gallery donde han sido admirados por un público selecto y numeroso que ve con razón en George Sheringham a uno de los mejores acuarelistas contemporáneos.

En su sesión del 26 de Junio último, la Royal Academy resolvió encomendar a un grupo de escultores ingleses la ejecución de varios monumentos murales destinados a perpetuar en todas las iglesias parroquiales de Londres, la memoria de los oficiales y soldados caídos en el campo de batalla durante los cuatro años de guerra.

Especialmente invitados para cambiar ideas al respecto, tomaron parte en aquella asamblea varios miembros representativos del gobierno, de la iglesia y de numerosas instituciones artísticas. Todos los oradores apoyaron en principio la idea tan noble como justiciera, de la Royal Academy, resolviéndose tras breves deliberaciones que los proyectados monumentos tuvieran el carácter sencillo y austero que cuadra a su propósito recordativo.

En la misma reunión quedó designada una comisión ejecutiva encargada de llamar a concurso para la presentación de proyectos y confiar luego la ejecución de la obra a los artistas que mejor interpretasen el pensamiento de la Royal Academy.

Lord Cranford que asistia al acto en representación del gobierno y cuya preparación en materia de arte es tan notoria, aportó al debate ideas ventajosas sosteniendo la necesidad de erigir dichos monumentos en el interior de las iglesias contra los que sostenían la conveniencia de erigirlos en la vía pública. Manifestó Lord Cranford que la propia dignidad de los monumentos proyectados exigía un ambiente de quietud y recogimiento que no podría proporcionar la calle por más venerable que sea al público la memoria de los heroicos defensores del honor nacional. Por otra parte, — objetó el orador — el carácter solemne y en cierto modo funerario que deben tener estos monumentos, no se aviene con el género de la edificación urbana de Londres, tanto más cuanto que en principio debe excluirse en ellos todo propósito decorativo.

Resuelto el debate dentro de las ideas expuestas por Lord Cranford, se resolvió, como decíamos, llevar adelante la idea, designándose una comisión ejecutiva encargada de cumplir con todos los trámites indispensables.

Abierto el concurso, presentáronse a disputarlo, la mayor parte de los escultores ingleses y en vista de que el número de proyectos remitidos a la comisión excede todos los cálculos se ha resuelto proceder por partes dividiendo el concurso en cinco secciones. Hasta la fecha sólo se han adjudicado dos monumentos murales de los veintidós que constituyen el concurso: uno para la iglesia de San Pablo en Hamersmith y

otro para la capilla parroquial de Lothersdale.

Corresponde el primero a Mauricio B. Adams, joven escultor de méritos muy positivos y el segundo es obra de Alex B. Smith autor de numerosos monumentos funerarios.

La señorita Stella Langdale que se ha conquistado una sólida reputación artística con sus hermosas decoraciones de libro, acaba de exponer en Londres una serie de dibujos a la aguatinta con motivos recogidos en una reciente excursión de estudio por Venecia.

El procedimiento de la distinguida artista, fuera de los méritos singulares de su técnica, interesa a la crítica por la acertada combinación que emplea de la tinta y del color, método que no se practica mucho en Inglaterra pero que tiene en Francia cultores de lo más distinguido.

La obra de la señorita Langdale se caracteriza además por la nobleza de sus temas y el sentimiento de verdad que transmite al expectador.

TOKIO

El movimiento artístico del Japón — escribe en "The Studio" el señor Hiro Jarada — asume proporciones insospechadas. Durante el año 1917 las salas japonesas de arte han realizado ventas por valor de 21.000.000 de yen o sea, más o menos, dos millones de libras esterlinas. El Club de Bellas Artes de Tokio, solamente, ha organizado en el período 1917 - 1918 cuarenta y nueve exposiciones de pintura y escultura cuyas ventas representan un total de 12.000.000 de yen. El número de exposiciones y la suma en ellas obtenida establece un "record" hasta la fecha desconocido en el imperio.

Debe recordarse también en esta breve reseña que el Higashi - Hongwanji de Tokio (templo catedral de una famosa secta budista) ha invertido últimamente medio millón de yen en la decoración interior de sus muros y que las últimas ventas particulares — entre las que figuran dos célebres colecciones particulares la del conde Akimoto y la del señor Akaboski — suman en conjunto 6.800.000 yen.

En el Club de Bellas Artes de Tokio se acaba de exponer al público una de las mejores colecciones de arte nacional japonés: la del vizconde Ynaba. Entre las obras expuestas figura un gran kakemono pintado por Toko-Zengi y adquirido para un coleccionista particular por la suma de 16.800 yen. El tema representa la famosa escena del fuego entre Durama y Hosokawa y está ejecutado a la hermosa manera de la escuela arcáica correspondiente al período Hugi.

Forman parte de esta colección otros doce kakemonos de Hanabusa-Ycho y otros siete más de Sesshyu como así mismo un grupo de seis paneles de seda pintados al estilo monocromo con tigres y dragones estilizados por uno de los mejores artistas del siglo XVIII: Kano Eitaku.

La colección del vizconde Ynaba comprende igualmente un número considerable de piezas en cerámica y platería entre las cuales figuran antiguos "Cha-no-yu" o sea vasijas de uso familiar decoradas unas y pintadas otras según las reglas clásicas del estilo "Meibutsu". Este lote fué adjudicado a un "marchand" de antigüedades por la suma de 165.000 yen.

ROMA

De todas las exposiciones regionales organizadas en Roma durante el año en curso, ninguna ha dejado recuerdos tan gratos como la séptima exposición de acuarelistas lombardos recientemente clausurada.

Como siempre, el puesto de honor ha correspondido a Vittone Zanetti-Zilla con su comprensiva facilidad para las imágenes y su extremada sabiduría de la pintura. Bajo el título de "Santa Rosa" presentó una pequeña iglesia que

se refleja sobre las aguas tranquilas de un canal entre dos finos y elevados cipreses de fronda amarillenta.

"Foglie rosse" del mismo autor tiene un carácter más decorativo y supone un mayor esfuerzo en la combinación de sus elementos pictóricos. Representa un parque señorial que desciende hasta el agua de un estanque rodeado de cipreses y abetos de tono cálido y circundado por una balaustrada de mármol. Un pórtico decorativo pone en medio de la fronda la nota clásica de sus hierros forjados y cuatro estacas azules como el cielo contrastan sobre el agua con la armazón de una góndola negra. La observación de ambos cuadros demuestra una extraordinaria potencia de técnica y un amable sentimiento del color.

Paolo Sala, otro de los buenos aguafuertistas lombardos, vaporiza en cambio la materia al modo de la escuela inglesa y llama la atención sobre la transparencia de sus gamas dentro de las cuales parece esfumarse el tema.

De Onorato Carlandi recordamos una interpretación del Lago Maggiori reputada como uno de los mejores cuadros de la muestra·

Guido Marusig con "L'isoletta di San Giorgio", y Aroldo Bonzagni con sus tres dibujos cromáticos completaban el cuadro de los buenos artistas lombardos entre los cuales debemos mencionar igualmente a Giuseppe Biasi, Romolo Bernardi, Giuseppe Ceroni, Guido Cinotti, Carlo Agazzi, Mario Murtas y Pompeo Fabri.

La iconografía dantesca — objeto de tantas y tan vehementes polémicas — se ha enriquecido recientemente con un nuevo retrato del poeta descubierto en la iglesia de San Agustin de Rimini, donde se llevan a cabo importantes trabajos de restauración bajo el control del museo nacional de Boloña.

Entre el gran conjunto de pintura correspondiente a la escuela Giottesca local y oculta durante varios siglos por un retablo de madera, apareció de pronto, sobre la tercera pared del ábside el episodio de la vida de un santo resucitando a una joven.

Una comitiva de personajes señorialmente vestidos sigue el féretro de la joven y entre ellos, en primer rango, aparecen tres poetas uno de los cuales representado de perfil, de cuerpo entero y cubierto con una especie de amplio manto verde, recuerda no poco los rasgos característicos de Dante.

Valerio Malaguzzi ocupándose en su revista del inesperado descubrimiento, opina que el nuevo retrato semeja mucho al que existe en el "Paraíso" de Santa María Novella (Florencia).

El nuevo descubrimiento ha venido a dificultar más aún el complicado laberinto de la iconografía dantesca y no falta naturalmente, quien sostenga que los personajes representados en el fresco de San Agustín no son sino simples figuras simbólicas o personajes puramente complementarios de la grandiosa escena.

LAS ADQUISICIONES DEL LOUVRE DURANTE LA GUERRA

Durante este largo período de letargo en que, a causa de la guerra, ha caído el museo de Louvre, algunas donaciones considerables, vinculadas a la misma guerra, han venido a enriquecer ciertas secciones del museo en forma tal que las salas de la Edad Media, del Renacimiento y de los tiempos modernos aparecerán en breve totalmente transformadas.

Los nombres del baron Schliehting, de M. Huart, de Paúl Garnier y de Georges Marteau han quedado grabados en letras de oro sobre las placas de mármol que en la galería de Apolo recuerdan a los visitantes el nombre de los grandes aficionados a quienes debe el Louvre una parte de sus tesoros artisticos. Entre las nuevas donaciones figuran una virgen de marfil y de oro del siglo XIV, una cómoda de Cressent, un péndulo del siglo XVIII, una escultura atribuída a Falconet y un bahut policromodo del siglo XV.

A nuestros Suscriptores

RECORDAMOS a nuestros lectores que con el número "AVGVSTA" a publicarse en el próximo mes de Diciembre termina el período inicial de suscripción por siete meses correspondiente al año 1918.

Por lo tanto suplicamos a las personas interesadas en renovar sus boletas de suscripción para el año 1919 lo hagan saber dentro de la brevedad posible a la administración de "AVGVSTA", calle Viamonte 624, a fin de evitar demoras y contratiempos en el servicio de la revista.

Año. . .	$	12.00
Semestre	$	6.00

"AVGVSTA"

NECESITANDO ejemplares del Nº 1 de "AVGVSTA" por haberse agotado la edición, entregaremos en esta administración un abono por dos meses, contra la entrega de cada ejemplar, en perfecto estado de conservación, que se nos traiga.

IMPRESO EN LA CASA KIDD & CIA. - FOTOGRABADOS DE LA CASA RADAELLI

AVGVSTA

REVISTA DE ARTE

DICBRE. 1918



VOL. I
NO. 7

624 VIAMONTE 632
BVENOS AIRES

PVBLICACION MENSVAL

PRECIO = $ 1.00